

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Maestría de Investigación en Historia

La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito

Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)

Rossi Gabriela Godoy Estévez

Tutora: Grethy Galaxis Borja González

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Rossi Gabriela Godoy Estévez, autora de la tesis intitulada “La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Historia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de septiembre de 2019

Firma: _____

Resumen

Tras veintitrés años del cierre del Conservatorio Nacional de Música de Quito, fundado en 1870 por Gabriel García Moreno, a inicios del siglo XX, Eloy Alfaro reorganizó el establecimiento estatal capitalino con nuevas perspectivas y demandas simbólicas. Desde la historia cultural e institucional, el presente trabajo de investigación brinda una mirada multidimensional al Conservatorio Nacional de Música durante su primer proceso de configuración institucional. Mediante la relación con sus pares regionales, los modelos educativos aplicados en el exterior, y las experiencias locales previas, se busca comprender los retos que enfrentaron los miembros de la comunidad educativa en los primeros años del siglo XX.

Sustentada en la revisión y sistematización de los libros de matrículas, exámenes, leccionarios, y comunicaciones con el Ministerio de Instrucción Pública, este estudio caracteriza a los hombres y mujeres que formaron parte del personal administrativo, docente y estudiantil; buscando en sus condiciones sociales, de sexo, nacionalidad y ocupación, observar al Conservatorio dentro de la dinámica sociocultural de la ciudad en proceso de modernización.

Palabras clave: Conservatorio Nacional de Música, proyecto liberal, educación musical, liberalismo radical

A mi familia que me enseñó a volar pero siempre tiene los brazos abiertos para
recibirme de regreso.

A las personas de quienes habla mi tesis, porque sembraron pistas y dejaron huellas que
osadamente he intentado seguir con este trabajo.

A los hombres y mujeres vinculados con la música, integrantes de agrupaciones o
trabajadores anónimos cuyo nombre ha sido ignorado por los grandes textos oficiales,
pero que retumbaron en las personas con quienes compartieron el camino.

A quienes van por la vida sin temor a hacer ruido.

Agradecimientos

Esta tesis es producto de un largo camino transitado con la guía de Galaxis Borja, a quien agradezco sinceramente por su tiempo, generosidad, orientación y paciencia. Como directora del programa, a ella y a toda el Área de Historia de la Universidad Andina Simón Bolívar, debo la oportunidad llena de aprendizajes que me regaló la maestría. Mi gratitud a cada uno de mis profesores, profesoras, compañeros y compañeras, que me brindaron las herramientas para acercarme a la Historia y descubrir un mundo infinito de posibilidades por las cuales incursionar en la investigación. Muchas gracias por cada clase, lectura y conversación.

Las fuentes utilizadas en este documento reposan mayoritariamente en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, por lo que deseo expresar mi gratitud al maestro Raúl Escobar por autorizarme el ingreso al archivo hace varios años. Además a mis amigos: Adrián, Deyni y Maricruz, por su generosidad y confianza para proporcionarme los documentos solicitados. A ellos y a todas las personas encargadas de las bibliotecas que consulté, les expreso mi respeto y cariño.

A mi mami por su amor incondicional y trabajo incansable por la educación, a mi papi por sus luchas de siempre para ampliar el conocimiento sobre los ritmos tradicionales del país, a Michelle por demostrarme que no hay mar lo suficientemente grande como para separarnos, a Mary por su sonrisa e inspiración de toda la vida y a Santi por acompañar mi camino con su luz. Gracias a ustedes por ser la fuerza y el amor que me contuvo en el proceso, no lo hubiera logrado sin su presencia.

Agradezco a Rafael Polo por confiar en mi capacidad, apoyar mi anhelo de investigar sobre el Conservatorio Nacional y provocar mi interés en la Historia hace muchos años en la Escuela de Sociología de la Universidad Central. Gracias Rafa, tu curso me cambió la vida.

Finalmente, expreso mi afecto a mis amigos y amigas que a lo largo de estos años han sabido estar en mi vida, a todas y cada una de las personas mencionadas en el siguiente texto, así como a aquellas cuyo nombre no indico pero han sido fundamentales en este andar. Gracias por fomentar mi curiosidad y deseos de seguir aprendiendo.

Tabla de contenidos

Abreviaturas.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero. La educación musical como proyecto estatal.....	23
1. De las sociedades artísticas a los conservatorios nacionales	25
2. La creación del primer Conservatorio Nacional de Música en Quito (1870-1877)	28
3. Reorganización de Conservatorio a inicios del siglo XX	36
3.1. Las expectativas estatales frente al Conservatorio.....	41
3.2. El Conservatorio en la dinámica musical de la ciudad	44
Capítulo segundo. La institución educativa y el saber musical	55
1. El personal administrativo	56
2. El personal docente	60
3. Los y las estudiantes	67
4. La formación del músico profesional y el saber musical.....	77
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	89
Archivos consultados	89
Fuentes primarias	89
Bibliografía secundaria	91
Anexos	99

Abreviaturas

ACNM : Archivo del Conservatorio Nacional de Música

AMRE : Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores

ANE : Archivo Nacional del Ecuador

BEAEP : Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

CNM : Conservatorio Nacional de Música de Quito

Introducción

El primer Conservatorio Nacional de Música¹ en Ecuador fue instaurado en 1870, durante el régimen de García Moreno y cerrado en 1877 por falta de apoyo gubernamental.² Tras más de dos décadas de carencia de una institución estatal dedicada específicamente a la educación musical, en 1900 el gobierno de Eloy Alfaro vio conveniente reorganizar el extinto establecimiento con nuevas expectativas y funciones a cumplir. El proyecto cambió nuevamente a inicios de la segunda década del siglo XX, cuando la directiva, nombrada por el gobierno de Emilio Estada,³ transformó el pensum de estudios, la relación del centro educativo con los músicos locales y su ubicación en el discurso nacional.

Desde hace más de cien años, el Conservatorio brinda formación artística especializada en Quito, ha sido parte de la vida sonora de la ciudad y sus aulas han acogido a varios músicos reconocidos del Ecuador. Sin embargo, sobre él se han escrito escasas líneas que son una cronología que no hablan de procesos de la institución misma, de su relación con el Estado, la sociedad o la práctica musical contextualizada, sino una recopilación de personajes de la música en el país como sujetos aislados.⁴

Los aportes realizados por historiadores, músicos y musicólogos arrojan datos y pistas importantes sobre sucesos o personas vinculadas con el Conservatorio pero no trabajan ni discuten su proceso de institucionalización desde una perspectiva de historia problema. Por el contrario, varios autores ubican al Conservatorio como elemento clave en el discurso musical de la nación, basados solamente en la transcripción del decreto de

¹ Durante el periodo de nuestro análisis se intentó potencializar la declamación al interior de la institución y en el decreto de reorganización de 1900 se estableció el “Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, en la práctica la institución se centró específicamente en la música y por eso en 1905 se suprimió la rama de declamación. De ahí que, en adelante únicamente se utilice la abreviatura CNM para referirnos al Conservatorio de Quito.

² Rossi Godoy Estévez, “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)” (tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016), <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6939>.

³ Luis Humberto Salgado, “El Conservatorio de Música y sus directores”, *Anales LXXX*, n.º 333-334 (julio-diciembre, 1952): 217-223.

⁴ Esto se encuentra presente principalmente en los textos que abarcan grandes periodos de la historia del país. Entre ellos: Mario Godoy, *Breve historia de la música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005); Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005); Gerardo Guevara, *Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002); Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Editorial Porvenir, 1996) y Oswell Bahamonte, *Estudio Histórico del Edificio del Conservatorio Nacional de Música* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1983).

establecimiento o en un fragmento de él, como si un documento aislado explicara por sí solo su existencia o como si este tipo de instituciones fuera un fenómeno exclusivamente ecuatoriano. Ante ese vacío, el propósito central del trabajo presentado a continuación es analizar el proceso de organización institucional del Conservatorio Nacional de Música entre los años 1900 y 1911 a través de su relación con el Estado, que le planteó demandas específicas frente a los esfuerzos de las autoridades por constituirse en voz autorizada en el escenario artístico local.

Espacialmente, la investigación se centra en la ciudad de Quito, que entonces se estaba redibujando y definiendo a partir de la modernización urbana, impulsada desde las autoridades políticas con el discurso de capitalidad. Se tiene presentes los cambios económicos, sociales y políticos que atravesó el país a consecuencia de la Revolución Liberal, los cuales incidieron en las prácticas artísticas de los actores a cargo del CNM, así como en las demandas de parte de las autoridades de instrucción pública respecto al establecimiento. Adicionalmente, se ha buscado conectar el proyecto con la situación de los conservatorios regionales en consolidación paralela, enlazados con los cánones europeos, la economía mundial, los proyectos nacionalistas y la negociación constante con el discurso civilizador de las artes desde una mirada eurocéntrica en disputa.

La necesidad de realizar estas vinculaciones es buscar una lectura histórica que permita dimensionar la importancia de la música y su educación para el proyecto pendiente de consolidación del Estado-nación. Por este motivo, identificamos los ámbitos de acción del Conservatorio a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX con el deseo de complejizar la explicación de que el gobierno liberal de Eloy Alfaro simpatizaba con el sistema educativo chileno y por eso vinieron desde ese lugar los músicos, para conectar las presencias o ausencias musicales con los procesos continentales de desplazamientos de poblaciones y circulación de compañías artísticas en territorio americano.

El corte temporal seleccionado inicia con la segunda fundación y concluye con el cierre de un primer periodo de funcionamiento en 1911. Para ese momento, el Ecuador continuaba en su búsqueda por alcanzar la unificación material y simbólica como comunidad política, por lo que conceptualmente ha sido favorable estudiar la noción de *nación*, entendiéndola como “comunidad política imaginada como inherentemente, limitada y soberana”,⁵ que toma vigencia y se reinventa

⁵ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.

permanentemente en los imaginarios vertidos en la instrucción pública, en las celebraciones patrias y en las bandas sonoras que dan vida a las ciudades.

Considerando el carácter histórico y moderno⁶ del proceso de construcción de una nación, Tomás Pérez Vejo profundiza la propuesta de Anderson y sostiene que las naciones se inventan desde los valores simbólicos y culturales que operan en las costumbres, las rutinas y las artes, dando vigencia a los imaginarios colectivos en extensión.⁷ Por ejemplo, una herramienta potente para la producción simbólica de representaciones respecto a las particularidades que hermanan a los ecuatorianos es la música del Himno Nacional, que junto a los otros símbolos patrios están permanente invocando sentimientos nacionalistas desde el primer acercamiento de una persona al aparato educativo.

Por otro lado, la historia de la música se ha nutrido y renovado con propuestas que aportan alternativas a lecturas universales/eurocéntricas y uniformes de los procesos artísticos. En los últimos años, el arte se ha revisado desde visiones distintas a la sucesión de acontecimientos extraordinarios y grandes hombres u obras. Ahora, las mujeres, los músicos empíricos, las colectividades, las expresiones locales y las instituciones son incluidos como sujetos históricos. Ese fue el caso del estudio de Luis Robledo, que a través de su análisis sobre el Real Conservatorio de Madrid se aparta de las lecturas de exaltación a la Reina María Cristina de Borbón como precursora del proyecto en 1830⁸ y pone en el centro de su estudio a la institución en sí misma. El autor enlaza el contexto de aparición del ideal, las personas vinculadas a él, los mecenas y las relaciones sostenidas con las instituciones europeas afines, para pensar el proyecto desde sus vínculos y diferencias con otros centros europeos equivalentes.⁹

Otros estudios especializados en instituciones musicales que comprenden la importancia de los matices entre un lugar y otro, las diferencias de temporalidad y el proceso de negociación con los poderes que estaban alrededor de los centros de estudio,

⁶ La concepción de *nación* como fenómeno histórico moderno ha sido desarrollada por Hobsbawm con profundidad, al respecto se recomienda principalmente revisar su capítulo 1 “La nación como novedad”, pues aquí el autor deja ver la compleja relación entre nacionalismo y nacionalidad en Europa entre el siglo XVIII y XIX. Erick Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Crítica, 1997), 23-53.

⁷ Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* (Oviedo: Ediciones Nobel, 1999), 17.

⁸ Luis Robledo, “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 24, n.º 1/2 (enero-diciembre 2001): 191-5.

⁹ *Ibíd.*, 211.

son los trabajos de David Daolmi,¹⁰ Silvia Dominici,¹¹ Silvia Martins de Souza,¹² Nieves Hernández-Romero,¹³ Beatriz Montes¹⁴ y Elizabeth Azevedo,¹⁵ en cada uno de estos trabajos se plasman las características propias del lugar de acuerdo con su contexto, las relaciones entabladas con sus pares internacionales, la agencia de los sujetos históricos y los anhelos artísticos de quienes los sostenían. Complementa estos esfuerzos la tesis de María del Mar Gutiérrez que estudia los sistemas educativos europeos desde casos representativos e invita a repensar las estructuras educativas y el papel de las artes dentro de las políticas educativas y culturales estatales.¹⁶

Para el caso de Ecuador, en la primera década del siglo XX, el vínculo entre los gobiernos y el Conservatorio no se limitó a la asignación de recursos sino que de parte del Estado se requirió la participación del establecimiento en las celebraciones solemnes de fiestas patrias y su injerencia en la educación pública. Por lo cual, las investigaciones realizadas en el marco de la historia educativa, especialmente las propuestas por RoseMarie Terán,¹⁷ Katherine Orquera¹⁸ y Gabriela Ossenbach,¹⁹ han sido fundamentales para identificar diferencias y similitudes en la oferta artística del sistema educativo ecuatoriano regular y la del CNM. De modo que, conectar el proceso de institucionalización del saber musical con el proceso de construcción del campo

¹⁰ Davide Daolmi, “Alle origini del Conservatorio di Milano. L’alibi del modello francese e le sorti dell’opera italiana”, s/r, 2002, <http://www.examenapium.it/STUDI/conservatorio.pdf>.

¹¹ Silvia Dominici, “Un’istituzione assistenziale pubblica nella Roma dei Papi: Il Conservatorio delle proietto dell’ospedale di Santo Spirito In Saxia (Secoli XVI E XVII)”, *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 55, n.º 1 (enero-junio, 2001): 19-58, <https://www.jstor.org/stable/43049947>.

¹² Silvia Cristina Martins de Souza, “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)”, *Tempo* 23, n.º 1 (enero-abril, 2017): 43-65, doi: 10.1590/TEM-1980-542X2017v230103.

¹³ Nieves Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. (Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019).

¹⁴ Beatriz Montes, “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 20, n.º 1 (enero-diciembre, 1997): 467-478, <https://www.jstor.org/stable/20797433>.

¹⁵ Elizabeth R. Azevedo, “Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil”, *Luso-Brazilian Review* 45, n.º 2 (2008): 68-83, <http://www.jstor.org/stable/30219084>.

¹⁶ María del Mar Gutiérrez, *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Centro de Investigación y Documentación Educativa, 2005), <https://es.scribd.com/document/78409905/Tesis-Maria-Del-Mar-Gutierrez-Barrenechea>.

¹⁷ RoseMarie Terán Najas, “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2015), <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Educacion-Rteran>.

¹⁸ Katherine Orquera, “La agenda de los gobiernos liberales-radicales respecto a la instrucción pública, especialmente de las mujeres (1895-1912)” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2013), <http://hdl.handle.net/10644/3788>.

¹⁹ Gabriela Ossenbach Sauter, *Formación de los Sistemas Educativos Nacionales en Hispanoamérica. El caso ecuatoriano, 1895-1912* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Corporación Editora Nacional, 2018).

moderno del arte en el país²⁰ fue una posibilidad de mirar las relaciones presentes en los cambios que las instituciones artísticas vivieron entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, de acuerdo con sus protagonistas, los contenidos impartidos y las concepciones artísticas vigentes en esa coyuntura y lugar.

Es necesario recordar que a lo largo de su primera década de reorganización, el CNM no fue el único espacio de enunciación respecto a la música, la educación musical, los ritmos y los músicos que se habían de fomentarse en el país, sino que en la dinámica artística quiteña debió interactuar, negociar y convivir con: iglesias, bandas, escuelas, sociedades artísticas, etc. Situación similar a la que se presentó en Chile, donde existieron visiones contrapuestas respecto al arte y la enseñanza en los primeros años del Conservatorio Nacional, tal como lo presenta Eugenio Pereira.²¹

Cada uno de los estudios señalados brindó herramientas teóricas y metodológicas para en esta investigación remontarnos a la discusión sobre la música como mecanismo clave en la consolidación de pertenencia de los ciudadanos y en los procesos simbólicos de construcción nacional. Por ello, no es extraño que en momentos trascendentales como la inauguración del ferrocarril en Quito, la música haya estado presente o no es fortuito que en el deseo de despertar el patriotismo en los ciudadanos, el Himno Nacional haya sido uno de las estrategias más recurrentes. En todos estos momentos la música estuvo atravesada por intereses, convirtiéndose en un espacio de disputa respecto a las construcciones identitarias e imaginarios locales.

Estudiar al CNM es abordar un escenario cambiante, de negociaciones, coexistencias, conflictos entre los gobiernos con los músicos y los otros protagonistas sonoros de la ciudad. Por este motivo, la investigación ha recurrido a las herramientas metodológicas de la historia cultural para dar posibles respuestas a las interrogantes que han guiado esta indagación: ¿cuáles fueron las condiciones que posibilitaron la reorganización del Conservatorio en 1900?, ¿qué perspectivas políticas, artísticas y educativas atravesaron la institución durante sus primeros años de funcionamiento?, ¿cómo la existencia de la institución se relacionó con el discurso liberal?, y ¿qué personas participaron como estudiantes, profesores y autoridades en el establecimiento?.

²⁰ Trinidad Pérez, “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), <http://hdl.handle.net/10644/3081>.

²¹ Eugenio Pereira Salas, “Los primeros años del Conservatorio Nacional de la Música”, *Revista Musical Chilena*, n.º 5 (1946): 13-22. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11828>

A la luz de estas preguntas, han surgido los objetivos que se desarrollan sistemáticamente en los siguientes capítulos. El primero es analizar la reorganización institucional de la casa de estudios a partir de la comprensión de los procesos locales e internacionales que marcaron la educación artística-musical de la época. Se toma en cuenta principalmente la experiencia del Conservatorio fundado por García Moreno para examinar la relación entre educación artística y proyectos estatales previos con miras a ubicar el establecimiento entre las expectativas de la educación e injerencia musical impulsadas desde el Estado y la producción sonora local en los espacios educativos, sociales y militares.

Además de observar los compromisos adquiridos con los gobiernos liberales, una mirada detenida a las fuentes primarias permiten identificar las estrategias que las autoridades del centro de estudios aplicaron para su inclusión dentro del panorama artístico de la ciudad, vista como un espacio de convivencia con otras organizaciones e instituciones contemporáneas que tenían visiones propias respecto a la música, la educación artística y el arte nacional.

El segundo objetivo es, a través de una mirada al interior de la institución, identificar y caracterizar la composición social del personal administrativo, docente y estudiantil, anotando las formas de clasificación y jerarquización sociocultural interior para desentrañar el tipo o tipos de sujetos musicales que se buscaba constituir desde la educación impartida en el CNM.

Las fuentes consultadas para esta investigación, por fuera de las notas de prensa, se concentraron principalmente en la documentación oficial relativa al nacimiento, organización y administración de la institución. Fueron significativos los datos proporcionados por los libros de matrículas de estudiantes, los libros de notas o comunicaciones entre las autoridades del CNM y el Ministerio de Instrucción Pública, así como, los registros de asistencia de profesores, los cuales nos permitieron dar un rostro social a quienes dieron vida al establecimiento en sus primeros años.²²

Fuentes documentales complementarias reposan en la Serie de Instrucción Pública del fondo del Hacienda del Archivo Nacional del Ecuador, el Archivo Histórico de la Asamblea Nacional y el Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones

²² La dificultad que debimos sortear en el trabajo con esta documentación es que reposa en el archivo del Conservatorio Nacional de Música, que al ser un archivo administrativo y no histórico, no se encuentra en óptimas condiciones, necesita ser catalogado y su ubicación está fragmentada dentro de la institución; por lo cual, es posible que exista alguna documentación que contenga información importante sobre la temática tratada, pero que no ha podido ser identificada hasta este momento.

Exteriores. En sus fondos fue posible identificar las inversiones realizadas en la institución, su coexistencia en permanente diálogo con otros establecimientos educativos y el marco normativo que posibilitó la reaparición del CNM. Sin embargo, al ser archivos extensos es probable que haya documentos que no fueron consultados por ausencia de la categoría “conservatorio” dentro de los sistemas de catalogación correspondientes.

Si bien, reconocemos que las visiones que brindan la documentación oficial consultada, en muchos sentidos marca discursos sobre el anhelo cultural de las autoridades y no sobre la realidad de la institución en sí misma, nuestra apuesta por una lectura alternativa de las fuentes busca esclarecer los contrastes entre las perspectivas, las prácticas y las relaciones de poder que condicionaron las enunciaciones de las autoridades, dando apertura a un ámbito de estudio lleno de interrogantes que no han sido resueltas por la historia tradicional e incluso sobrepasan este esfuerzo.

Capítulo primero

La educación musical como proyecto estatal

A nivel de producción y educación musical en Latinoamérica,¹ el periodo entre la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX estuvo marcado por el interés de parte de los Estados en fomentar la educación artística de los nuevos ciudadanos y crear un conjunto de repertorios que debían convertirse en símbolos nacionales. En la mayoría de los países de la región, los gobiernos brindaron atención a la formación musical en esos dos ámbitos e impulsaron la creación de academias y conservatorios, promovieron himnos oficiales² y otros repertorios musicales con fines identitarios.

Las élites políticas ilustradas de la época buscaron la inserción de sus países en el mapa civilizatorio por medio de la cultura. Sin embargo, al ser el arte y la música espacios de expresión de concepciones del mundo y de configuración de imaginarios, que no siempre pueden ser controlados por los gobiernos, estos se convirtieron en lugares de lucha simbólica para la construcción de identidades y jerarquías sociales.

Dados los costos de mantenimiento, la búsqueda de personal e instrumental, la producción de obras y su participación en la vida de las ciudades, los conservatorios con pretensiones nacionales son una ventana de análisis de la dimensión educativa-musical de los proyectos políticos de los gobiernos correspondientes. Incluso pueden llevarnos más allá, pues tal como lo han mostrado para el proceso de construcción de imaginarios republicanos: Alexandra Kennedy, Carmen Fernández, Mireya Salgado, Carmen Corbalán de Celis y Trinidad Pérez, las artes fueron herramientas poderosas para erigir el altar patrio y sirvieron para contar la memoria, reconstruirla, difundirla, ampliarla y corregirla.³ Es en este marco de constante creación y disputa de representaciones del

¹ Si bien tenemos presente el amplio debate respecto a esta categoría y su uso, a lo largo de este trabajo, se entenderá como “Latinoamérica” a los territorios que van desde el límite entre Estados Unidos y México hasta la Patagonia. De tal manera que, nos permita aludir a la situación en las repúblicas constituidas tras las independencias de la Corona Española y Portuguesa.

² Por ejemplo, el Himno de Costa Rica fue compuesto por Manuel Ma. Gutiérrez y adoptado como canción nacional en 1852. Mientras que, la música del Himno Patriótico Itsmeño fue elaborada por el español Santos Jorge con letra de Jerónimo de la Ossa entre 1903 y 1905, siendo adoptada como Himno Nacional de Panamá oficialmente en 1906. Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica* (México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático/ Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 65-8.

³ Véase Alexandra Kennedy Troya y Carmen Fernández Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”, en *Ecuador: Tradición y modernidad* (Madrid: SEACEX, 2007), 45-52, https://www.researchgate.net/publication/275833261_El_ciudadano_virtuoso_y_patriota_notas_sobre_la_visualidad_del_siglo_XIX_en_Ecuador; Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, *La Escuela de*

lugar de la música en el proceso de construcción de lo que Anderson denominó la *comunidad imaginada*,⁴ que se examina la reorganización institucional del Conservatorio Nacional de Música de Quito entre 1900-1911, objetivo central de este apartado.

El presente capítulo está dividido en tres subcapítulos. En el primero, dibujaremos el marco transnacional dentro del cual se produjo el transitar de sociedades musicales, existentes algunas desde finales de la Colonia o las primeras décadas del siglo XIX, a una institución educativa de carácter público, con el estatus de conservatorio. Partimos de la premisa de que la creación de un conservatorio nacional fue un esfuerzo estatal que puso en diálogo las experiencias locales con los procesos internacionales. Se enfatiza en la manera cómo las elites culturales latinoamericanas confiaban que la música —entendida ésta como la puesta en práctica de los cánones europeos— no solo tenía la finalidad de educar al ciudadano, sino además servía como carta de presentación de un país que se esforzaba por mostrarse *culto* ante sus pares internacionales.

En el segundo acápite estudiaremos las condiciones en las que se creó el primer Conservatorio Nacional de Música en Ecuador, durante el gobierno de Gabriel García Moreno. La importancia de esta primera experiencia institucional radica en que, pese a su corta duración (1870-1877), dejó sentados precedentes que permitieron la posterior reorganización del Conservatorio Nacional de Música y Declamación a inicios del siglo XX como una institución estatal secular, con criterios de ingreso propios y miembros que recogen disímiles experiencias de formación musical previa.

Finalmente, el tercer acápite examina el proceso de refundación del CNM durante el gobierno de Eloy Alfaro. A partir de los Informes del Ministerio de Instrucción Pública, el Reglamento del Conservatorio, las comunicaciones institucionales, las constituciones, leyes correspondientes y otros documentos complementarios, este acápite tematiza la institucionalización del saber musical entre las demandas estatales y la dinámica cultural local, lo que devino en una constante negociación entre los miembros del establecimiento, las autoridades políticas del país y los actores culturales de la ciudad.

Bellas Artes en el Quito de Inicios del Siglo XX (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012), <http://archivohistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29-la-escuela-de-bellas-artes-en-el-quito-de-inicios-del-siglo-xx>; Trinidad Pérez, “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), <http://hdl.handle.net/10644/3081>.

⁴ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

1. De las sociedades artísticas a los conservatorios nacionales

Según indican estudios sobre la trayectoria de la música en los países de la región, los procesos independentistas marcaron un punto de quiebre en las relaciones entre las nuevas repúblicas y los países del mundo, lo que se reflejó en los cánones musicales y los nuevos formatos adoptados en los territorios en proceso de organización.⁵ Mas, como el musicólogo Ricardo Miranda señala, los principales acontecimientos decimonónicos que afectaron a la música en Latinoamérica no fueron exclusivamente políticos, sino también de carácter social. El ascenso de nuevas clases sociales posibilitó a las clases medias urbanas el acceso a la educación y al consumo musical, dando lugar a lo que el autor denomina “procesos de construcción de identidad en Europa y América”.⁶ Desde esa perspectiva, el establecimiento político-espacial de las repúblicas demandó la consolidación de las naciones desde dimensiones simbólicas, y la música cumplió un rol aglutinador alrededor de la comunidad que se irguió como oficial.

Otro elemento que tuvo influencia central en la producción y enseñanza musical fue el proceso de secularización durante el siglo XIX en ambos lados del Atlántico, que permitió que la enseñanza musical se diferenciara de la religiosa,⁷ sin que eso signifique su desaparición.⁸ La secularización musical generó un ambiente propicio para que los espacios de enseñanza, escenarios, repertorios y referentes musicales cambiaran.⁹ Por

⁵ Mario Godoy A. por ejemplo, señala que posterior a las guerras de independencia y a partir de que los países se incorporan a los mercados mundiales: “se inició un Proyecto Cultural Civilizador [...] En Latinoamérica se modificó la estructura social, apareció la burguesía americana, los criollos incorporaron modelos foráneos, predominó la moda francesa, el gusto, el gesto afrancesado, entraron en vigencia los manuales de urbanidad y buenas costumbres”. Mario Godoy, *Breve historia de la música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005), 157.

⁶ Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica* (México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático/ Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 29.

⁷ María Ángeles Sarget Ros, “Perspectiva histórica de la educación musical”, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000): 124-5, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2292937>.

⁸ Ma. Cecilia Jorquera, considera que desde finales del medioevo la educación dejó de ser patrimonio exclusivo de la formación religiosa; pero es en el Renacimiento cuando la educación musical se distancia de la iglesia para dar énfasis a la música práctica por sobre la especulativa o teórica. Para la autora, la Reforma permitió que se incluya la educación musical para personas de entre los 8 a los 18 años en los países luteranos, donde se le asignó el poder de disciplinar las pasiones y por eso se le incluía en la formación escolar. Ma. Cecilia Jorquera Jaramillo, “Educación Musical: Apuntes para su comprensión a partir del origen de la disciplina”, *Revista de investigación en la Escuela*, n.º 58 (2006): 70, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/132543>

⁹ Ma. Ángeles Sarget propone que con el menor protagonismo de las capillas, su importancia la tomaron los salones de la nobleza, la corte, los teatros y las salas de concierto. En estos lugares, la música de cámara, las sinfonías, las óperas y las zarzuelas fueron los géneros más recurrentes. Por ejemplo, la

ejemplo, en algunos países de Europa, la música fue incluida como formación no profesional en ateneos, liceos y otros espacios de sociabilidad cultural e intelectual, como sociedades artísticas, gremios y corporaciones.¹⁰ Mientras que en Latinoamérica, la educación musical en las iglesias empezó a ser disputada por nuevos organismos educativos como sociedades musicales, academias o escuelas particulares; las que se vieron fortalecidas con la llegada de músicos europeos (sobre todo alemanes, franceses e italianos), la formación de artistas locales en conservatorios del viejo continente, el desarrollo de redes intelectuales regionales y el arribo de organizaciones artísticas que difundían los repertorios y cánones de la música europea.¹¹

En ambos continentes, los esfuerzos gubernamentales por institucionalizar la educación musical se concretaron con la creación de espacios de sociabilidad artística que, a su vez, dieron lugar a la fundación de conservatorios nacionales financiados por el Estado. Así ocurrió en la mayoría de países latinoamericanos, donde las sociedades filarmónicas se fusionaron, desaparecieron¹² o se convirtieron en conservatorios.¹³ De esta manera, durante los primeros años del siglo XX, los conservatorios se transformaron en actores del panorama educativo musical de la región¹⁴ y compartieron la escena con organizaciones artísticas-musicales privadas,¹⁵ y otras adscritas al clero y los militares.¹⁶

formación musical en el siglo XIX en España, se desarrolló en clases privadas, colegios o institutos que la fomentaron como “enseñanza de adorno”, principalmente para niñas. Ma. Ángeles Sarget Ros, “Perspectiva histórica de”, 125.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Segundo Luis Moreno identifica el arribo de una compañía dramática española en 1832 y la pareja de cantantes líricos Zapuch en 1818. Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Editorial Porvenir, 1996), 10.

¹² Fue el caso de Costa Rica con la Escuela Nacional de Música fundada en 1890 que por la cancelación del subsidio gubernamental desapareció en 1894. Lo propio pasó con el Conservatorio Nacional de Quito fundado por García Moreno en 1870. Rossi Godoy Estévez, “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)” (tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016), <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6939>.

¹³ En Colombia, Marie-Claire Beltrando-Patier considera que la Sociedad Filarmónica fundada por el venezolano Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874) y el inglés Henry Price (1819-1863), fue el primer paso para la fundación de la Academia Nacional de Música a cargo de Jorge W. Price y que en 1909 se transformó en el Conservatorio Nacional de Bogotá; algo similar a lo acontecido en Chile y México, según Miranda. Marie-Claire Beltrando-Patier, *Historia de la Música* (España: Editorial Espasa Calpe, 2001), 1059 y Ricardo Miranda “La música en Latinoamérica”, 58.

¹⁴ El Conservatorio Nacional de Música de Panamá y el de Uruguay se establecieron en 1904, el de Argentina en 1924, el de Perú en 1946 y el de Puerto Rico en 1959. Ricardo Miranda “La música en Latinoamérica”, 57.

¹⁵ Es el caso de Venezuela, donde el primer conservatorio se estableció en 1850 como sección anexa a la Academia de Bellas Artes y lo mismo en El Salvador, donde la Escuela Nacional de Música se fundó en 1930. *Ibíd.*, 57.

¹⁶ Esto ocurrió en Bolivia, donde el Conservatorio Nacional se fundó en 1907 o en Paraguay, donde la mayor parte del siglo XIX el protagonismo en la enseñanza de música tuvo la Escuela de Jóvenes Aprendices de Música Militar. *Ibíd.*, 56-7.

En el caso de Ecuador, ya desde mediados del siglo XIX se constata la existencia de diversos espacios de sociabilidad artística. Así por ejemplo, la Sociedad Musical de Alejandro Sejers (1840-1847), la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (1847-1858), la Sociedad Filantrópica del Guayas (1850-1859, 1874 hasta nuestros días), el Conservatorio Nacional de Música de Quito (1870-1877), la Sociedad Filarmónica Estudiantina Ecuatoriana que luego fue otra Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (1891-1899), por no mencionar las Escuelas de Artes y Oficios de distintas ciudades del país que incluso llegaron a tener sus propias bandas musicales.¹⁷

Desde una perspectiva global, los primeros conservatorios se crearon en las ciudades italianas durante el siglo XVI, como espacios de aprendizaje y sociabilidad musical con fines, sobre todo, filantrópicos y piadosos,¹⁸ y cuyo prestigio les permitió acoger dentro de sus aulas a varios de los compositores más importantes del momento.¹⁹ Los cambios en el modelo cortesano de conservatorio que se produjeron a finales del siglo XVIII dieron lugar al surgimiento de una variante pública de enseñanza musical: el Conservatorio Nacional de Música de París (1795),²⁰ que al poco tiempo se convirtió en el paradigma de la formación profesional de los músicos europeos²¹ y dibujó en gran

¹⁷ J. Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984).

¹⁸ Violeta Hemsy de Gainza indica que los primeros conservatorios cumplían funciones tanto de refugios, asilos, orfanatos u hospicios, donde los niños además de aprender algún oficio que les ayude a su subsistencia futura, aquellos que mostraban aptitudes, recibían enseñanza musical. Esa educación impartida en el Conservatorio de Santa María de Loreto (1537), con el tiempo se fue haciendo más restrictiva y para 1566, el Conservatorio de Roma (dependiente de la Academia de Santa Cecilia), se convierte en uno de los establecimientos más importantes de la región con alrededor de 200 alumnos y 35 profesores de alta calidad. Violeta Hemsy de Gainza, “La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX”, *Revista de música Doce notas. Monográfico Educación*, n.º 3 (1999): 124-5, <https://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsey/educacion.html>.

¹⁹ Entre los criterios de selección/exclusión para el ingreso a esta institución, estuvieron: la edad, la superación de pruebas de capacidad y el condicionamiento de su permanencia, porque si sus profesores no veían posibilidades de éxito en alguno, ese estudiante era expulsado. *Ibíd.*

²⁰ María del Mar Gutiérrez plantea que este conservatorio fue producto directo de la Revolución Francesa, pues pese a que Luis XVI previamente abrió la Escuela Real de Canto y Declamación (1783) y la Escuela de Música Municipal (1792) para “garantizar la elevada calidad de cantantes y actores en Francia”, “proveer la Ópera” y “formar a los instrumentistas de Música de la Guardia Nacional”. Fue tras la Revolución que aumentó el apoyo a la música instrumental, haciendo que en 1793 se estableciera el Institut National de Musique, que en 1795 devino el Conservatorio de Música dirigido por Bernard Sarrette (1756-1858). María del Mar Gutiérrez, *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/ Centro de Investigación y Documentación Educativa, 2005), 66-7, <https://es.scribd.com/document/78409905/Tesis-Maria-Del-Mar-Gutierrez-Barrenechea>.

²¹ Violeta Hemsy argumenta que del Conservatorio de París devinieron modelo de contenidos, programas, repertorios y textos para los estudiantes que a futuro se desempeñarían como solistas, músicos de orquesta, músicos de cámara, acompañantes o profesores. Violeta Hemsy de Gainza, “La educación musical superior”, 124- 5.

medida los contenidos, criterios de ingreso y normativas de los principales conservatorios hasta entrado el siglo XIX.²²

Según David Daolmi, la fundación del Conservatorio de París fue parte de las estrategias políticas y culturales impulsadas por Napoleón Bonaparte en su aspiración de conformar una “generación homogénea de músicos que puedan constituir una especie de ‘escuela nacional’ que sobrepase sus fronteras políticas”.²³ Por ello, durante los años de la ocupación francesa en Italia y como parte de la política imperial napoleónica, se fomentó la creación de conservatorios provinciales e instituciones educativas que debían seguir el modelo parisino.²⁴ Se fundaron las escuelas de música en Bolonia (1797), Verona (1810), Turín (1801), Roma (1809) y Milán (1807);²⁵ que, pese a su cercanía con el canon parisino, guardaron algunas de sus tradiciones filantrópicas e intentaron responder a las demandas del mercado local, interesadas principalmente en espectáculos teatrales y operísticos.²⁶

La contienda por la hegemonía en la enseñanza musical entre el modelo francés y lo que podríamos llamar el “italiano” resulta relevante para nuestra investigación, porque pone en evidencia que si bien los conservatorios latinoamericanos buscaron reproducir el modelo parisino, se vieron por otra parte obligados en más de una ocasión a contratar profesores italianos que se encontraban de gira en la región como parte de compañías artísticas o que habían emigrado al continente en búsqueda de mejores días.

2. La creación del primer Conservatorio Nacional de Música en Quito (1870-1877)

²² María Ángeles Sarget Ros destaca las fundaciones de los conservatorios en: Estocolmo (1771), Praga (1881), Bruselas (1813), Viena (1817), Varsovia (1821), la Academia Real de Música de Londres (1822), Conservatorio de la Haya (1826), Lieja (1827), Lisboa (1836), Leipzig (1843), Rotterdam (1845), Berlín, Colonia y Dresde (1850), Ámsterdam (1862), San Petersburgo (1862) y Moscú (1866). María Ángeles Sarget Ros, “Perspectiva histórica de”, 128.

²³ Davide Daolmi, “Alle origini del Conservatorio di Milano. L’alibi del modello francese e le sorti dell’opera italiana”, s/r, 2002, 6, <http://www.examenapium.it/STUDI/conservatorio.pdf>.

²⁴ Siguiendo a Lavignac, Violeta Hemsy de Gainza, sostiene que las especialidades ofertadas por el Conservatorio de París, fueron: composición (orquestración y estudio de las formas), contrapunto y fuga, armonía, acompañamiento, improvisación (en el órgano) y solfeo (teoría y dictado); canto y conjunto coral; declamación dramática, declamación lírica, ópera y ópera cómica; piano, órgano, arpa, instrumentos de orquesta clásica, trombón, corneta y pistones; música de cámara y conjunto de orquesta; historia de la música, historia y literatura dramática; postura escénica, danza y esgrima; y derecho teatral. Violeta Hemsy de Gainza, “La educación musical”, 124.

²⁵ *Ibíd.*, 5-8.

²⁶ Daolmi identifica que los cursos brindados en el Conservatorio de Milán, fueron: solfeo, composición, canción, clave, violín y viola, violonchelo, trompa, clarinete, fagot, arpa, oboe y flauta, contrabajo, declamación y danza. Davide Daolmi, “Alle origini del”, 17.

La necesidad de tematizar en este acápite el proyecto garciano de conservatorio se explica primero, porque es un antecedente clave para entender la inestabilidad educativa musical del país y su dependencia con los recursos estatales, a los que tuvo acceso, dependiendo de la comprensión que cada gobierno tenía sobre los fines de la educación musical. Por otro lado, una lectura histórica de las condiciones en las que se fundó el primer conservatorio permite identificar las particularidades de esta institución frente a otros conservatorios o centros educativos especializados.

En el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX, la educación pública fue uno de los pilares fundamentales del proyecto de una *nación católica* moderna impulsado por el gobierno de García Moreno.²⁷ Al respecto, el Ministro Francisco J. León en su informe de labores de 1871, indicaba que:

Las miras del Gobierno no se han limitado al progreso y engrandecimiento material de los pueblos, porque nada habría hecho en beneficio de estos, ni las cómodas y seguras vías de comunicación, el ornato y embellecimiento de las ciudades, las mejoras, en fin, de toda clase, no tendrían valor ninguno, si se hubiese desatendido la educación pública, que es la base de todo progreso y el vehículo de toda felicidad para las naciones, puesto que sin ella no puede haber ciudadanos morales que respeten la ley, que conozcan la importancia del trabajo y que hagan uso de su libertad dentro de los límites del deber.²⁸

El gobierno conservador, a través de la generalización pedagógica del método simultáneo y la unificación de la instrucción pública primaria, intentó formar ciudadanos imbuidos de virtudes morales que contribuyeran a la construcción de una identidad nacional, católica y moderna.²⁹ El Ministro León, por ejemplo, aseguraba que el sistema educativo planteado por el régimen era capaz de ubicar a los *pueblos locales* a la misma altura de los más *civilizados*, dando apertura a la inteligencia y el estudio de nuevas fuentes de saber, que ensancharían el limitado círculo al que anteriormente se encontraban reducidas las ciencias en el país.³⁰

²⁷ Véase: Ana Buriano, *Navegando en la borrasca. Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad. Ecuador, 1860-1875* (México: Instituto Mora, 2008); Juan Maiguashca, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en *Historia y Región en el Ecuador 1830-1930*, ed. Juan Maiguashca (Quito: Corporación Editora Nacional/ FLACSO- Sede Ecuador/ CERLAC, 1994), 355- 420; Juan Maiguashca, “El Proyecto Garciano de Modernidad Católica República en Ecuador, 1830-1875”, en *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*, ed. Martha Irurozqui (Madrid: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 233-259.

²⁸ Francisco Javier León, *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1871* (Quito: Imprenta Nacional, 1871), 23.

²⁹ RoseMarie Terán Najas, “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2015), 86, <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Educacion-Rteran>.

³⁰ Francisco Javier León, *Exposición del Ministro*, 23.

El camino propuesto para alcanzar este objetivo fue buscar en Europa y Norteamérica a las comunidades religiosas que el Gobierno consideraba más apropiadas para asumir el ramo educativo correspondiente. Fueron recibidas desde Francia las congregaciones de los Hermanos Cristianos para asumir la educación primaria masculina y las Hermanas de los Sagrados Corazones para realizar lo mismo con la población femenina. Los Jesuitas se hicieron cargo de los colegios secundarios *nacionales* y abrieron la Escuela Politécnica con los religiosos traídos desde Alemania. Para el desarrollo de la Escuela de Artes y Oficios, la administración miró la experiencia de los protectorados católicos y llamó a los Hermanos Cristianos residentes en los Estados Unidos, a la par que pidió a Italia artistas distinguidos en la pintura y escultura con el fin de formar la Academia de Bellas Artes.³¹

Contrario a la importancia que García Moreno reconocía a la religión católica en la educación del ciudadano y de la nación, desde su creación, el Conservatorio se instaló como un espacio parcialmente secularizado de educación musical. El decreto oficial de creación del CNM, emitido el 28 de febrero de 1870, subrayaba “la decadencia de la música sagrada y profana en la República”³² y dentro del pensum de estudios se incluía la enseñanza de catecismo para el cultivo de la moral en los estudiantes; sin embargo, el peso de materias como instrumentación simultánea, acompañamiento, composición e improvisación, muestran que el énfasis musical que el régimen dio a la institución buscaba principalmente la creación de músicos de orquesta, que también estén en capacidad de componer nuevos repertorio según las reglas aprendidas durante su formación.³³

Analizar la fundación del Conservatorio desde el prisma propuesto hace varios años por Juan Maiguashca, que considera que el proyecto garciano conjuga lo tradicional y lo moderno para impulsar el cambio sociopolítico en una dirección modernizante,³⁴ nos ayuda a valorar la importancia que tuvo el proyecto educativo musical en la *modernidad católica*, de tal manera que la secularización musical en el

³¹ Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de Inicios del Siglo XX* (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012), 21. <http://archivoqhistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29-la-escuela-de-bellas-artes-en-el-quito-de-inicios-del-siglo-xx>.

³² El Nacional, “Sección del Interior”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

³³ *Ibíd.*

³⁴ Juan Maiguashca, “El Proyecto Garciano de Modernidad Católica República en Ecuador, 1830-1875”, en *La mirada esquiava. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*, ed. Martha Irurozqui (Madrid: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 233-259.

Conservatorio no implicó una contradicción dentro del anhelo conservador sino una apuesta por el desarrollo cultural del país, más allá de los espacios religiosos, los que posiblemente también se vieron beneficiados de la educación recibida por los estudiantes del CNM.

La apuesta secularizadora del proyecto garciano en cuanto a educación musical se afianzó en el nombramiento de Antonio Neumane³⁵ como primer director del CNM en 1870. Neumane era un músico corso, miembro de la Compañía Lírica Ferreti que al momento de la fundación del CNM se encontraba en el país ejerciendo como director de una de las bandas del ejército. No era un desconocido en el ámbito musical nacional, puesto que en 1865 se lo conoció como el compositor de la música del Himno Nacional. Cabe recordar que en el régimen de García Moreno se declaró la antigua bandera colombiana como bandera nacional y se oficializó el texto de Juan León Mera como Himno Nacional, desconociendo intentos previos y estableciendo un conjunto de símbolos patrios oficiales como aglutinadores de una *comunidad imaginada* única.

El carácter secular del CNM prevaleció en la estructura institucional, que, desde el inicio, contrató a funcionarios no-religiosos y asignó la toma de decisiones a la persona del director. Según el decreto de creación del CNM³⁶ el director determinaba el número de secciones dentro de cada clase, el horario del establecimiento,³⁷ custodiaba la biblioteca hasta que su tamaño requiriera la contratación de un bibliotecario, aceptaba aspirantes para que sean estudiantes, decidía la expulsión definitiva de alumnos³⁸ y era quien proponía el nombre de los profesores auxiliares. Los profesores ocupaban el segundo lugar en la jerarquía institucional, y a diferencia del periodo de funciones del

³⁵ Antonio Neumane Marno (Córcega, 1818- Quito, 1871), según Pereira Salas fue hijo de padres alemanes, estudió en Alemania y se perfeccionó en el Conservatorio de Milán. Trabajó en Viena y acompañó a la famosa soprano La Malibrán. En 1841 vino a América como director de orquesta, trabajó varios años en Guayaquil y dirigió la compañía de Teresa Rossi. En 1843 fue nombrado profesor de música del Batallón No. 1 del Ecuador. Siguió luego en gira artística hacia Perú y Chile. En 1851 y 1852 dirigió las temporadas líricas de Santiago y Valparaíso y sus participaciones le valieron la medalla de oro de la Sociedad de Beneficencia de Santiago y aspiró a la dirección de la Academia Musical, adjunta al Conservatorio Nacional. Ya de regreso a Ecuador, compuso la música de su Himno Nacional y fue director-fundador del Conservatorio Nacional de Quito desde 1870 hasta su muerte. Eugenio Pereira Salas, *Biografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886* (Santiago: Editorial Universitaria: 1978), 97.

³⁶ Véase Anexo 1. El Nacional, "Sección del Interior", *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

³⁷ El decreto del 2 de marzo de 1870, indicaba en el artículo 7, que las clases serían diarias desde las 10h00 hasta las 15h00 y quedaba a criterio del director extenderlas a las demás horas de la mañana desde las 6h00. *Ibíd.*

³⁸ El artículo 15 sostiene que los estudiantes serán despedidos cuando a juicio del Director lo merezcan por insubordinación, inasistencia, malas costumbres, enfermedad contagiosa o falta de educación. *Ibíd.*

director que dependía del contrato, estaban sujetos al buen desempeño de sus deberes. Debajo de ellos estaban los llamados “repetidores”, alumnos adelantados que de acuerdo a la calidad del servicio que prestaran, podían ser promovidos a profesores auxiliares con sueldo. Adicional al personal docente, el decreto determinaba la presencia de dos porteros para cuidar del aseo y seguridad de los edificios.

El edificio que ocupó el CNM fue comprado a Alegría Orejuela viuda de Yerovi, por el monto de siete mil pesos en 1870. El mismo año, el gobierno invirtió casi diecisiete mil pesos en el plantel para mejoras de la casa, adquisición de instrumentos y el pago de empleados.³⁹ Según un estudio arquitectónico/histórico realizado por Oswell Bahamonte, tras el fallecimiento de García Moreno, el inmueble ubicado en la calle Chile entre Venezuela y Guayaquil⁴⁰ pasó a ser el Palacio de Justicia y el centro educativo fue trasladado a un lugar más distante de la plaza central de la ciudad.⁴¹

Los informes de Instrucción Pública de 1873 y 1875 registran que la planta docente estuvo compuesta por músicos nacionales y extranjeros.⁴² Los músicos nacionales contratados traían consigo las experiencias en procesos educativos locales, tenían en la mayoría de los casos, un fuerte vínculo con la Iglesia, participaban en bandas militares y en las sociedades artísticas. Justamente, de estas conexiones, se nutrió Juan Agustín Guerrero,⁴³ que tras la muerte del director Neumane en 1871 y mientras el agente consultor en Francia buscaba una nueva autoridad,⁴⁴ dirigió el establecimiento por un año.

La búsqueda de autoridades en Francia advierte que posiblemente el proyecto de García Moreno miraba al Conservatorio de París como el referente. Sin embargo, las

³⁹ Rossi Godoy Estévez, “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)” (tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016), 36, <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6939>.

⁴⁰ Juan Bautista Menten, *Plano de Quito* (Quito: Emilia Rivadeneira, 1875), <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/16250>. J. Gualberto Pérez, *Plano de Quito, con los planos de todas sus casas* (Paris: Imp. de Erhard Hermanos, 1888), <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/17663>.

⁴¹ Oswell Bahamonte, *Estudio Histórico del Edificio del Conservatorio Nacional de Música* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1983), 35- 40.

⁴² Véase Anexo 2.

⁴³ Juan Agustín Guerrero Toro. (Quito, 1818 aprox.-Quito, 1886). Aprendiz del pianista español Manuel Zaporta, fue profesor primario en Latacunga y Quito, además de instructor musical del Batallón No. 2. También cultivó la poesía, la pintura, el periodismo, la crítica de arte y la caricatura. Fue un miembro activo de varias sociedades artísticas de su época y escribió varios tratados sobre música e historia de la música. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), t. 1, 706-9.

⁴⁴ Francisco Javier León, *Exposición del Ministro*, 33.

condiciones financieras del CNM no le permitieron replicar el modelo francés,⁴⁵ de hecho, el gobierno aprovechó de la presencia de músicos italianos que trabajaban en instituciones musicales o compañías artísticas en territorio americano, para complementar las contrataciones locales para profesores de la institución musical.⁴⁶ En 1872, en Guayaquil fue empleado como director el italiano Francisco Rosa⁴⁷ y el mismo año se vincularon al cuerpo docente sus coterráneos: Antonio Casarotto, Pedro Traversari Branzanti,⁴⁸ Vicente Antinori y Fabio de Petris.⁴⁹

Pese a la injerencia mundial del modelo de conservatorio francés, la primera experiencia de un CNM en Quito muestra que las precarias condiciones económicas del gobierno y la dinámica cultural de las ciudades más importantes del país fueron determinantes al momento de crear una versión propia de Conservatorio. De tal modo que, la inversión de recursos del gobierno garciano en el establecimiento no solo fueron

⁴⁵ La enseñanza en el Conservatorio de París abrazaba la danza y la declamación, así como el teatro y la esgrima por lo que parece que el modelo de conservatorio que tomó el proyecto de García Moreno pese a la referencia, se acerca más a la educación de los conservatorio italianos, con la salvedad de que en el conservatorio de 1870 están ausentes las materias teóricas como literatura o historia de la música o estética. Violeta Hemsy de Gainza, “La educación musical”. Véase Luis Robledo, “La Creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. 24, n° ½ (Enero-diciembre 2001), <http://www.jstor.org/stable/20797694>.

⁴⁶ Para entonces la relación con Perú estaba marcada por el “pacto de alianza celebrado en 1886 para defender los intereses y honor americanos de las injustificables pretensiones y ultrajes del Gobierno de Isabel II”, lo que generó un ambiente de tranquilidad fronteriza y permitió el desplazamiento de extranjeros “superiores”, “capaces de hacer progresar al país, importando y enseñando a los ecuatorianos las artes y ciencias”. Eso aumentó el flujo de compañías teatrales, que empezaron a migrar al continente americano como una posibilidad de encontrar mejores oportunidades tras la unificación del país europeo y la crisis en su región. Ese fue el caso de Francisco Rosa, Vicente Antinori y Pedro Traversari que antes de ser contratados por el Gobierno ejercían sus actividades en Perú y tras el ajuste presupuestario de 1876; por el cual, el presidente Borrero determinaba que el director pasaba a ganar 100 pesos mensuales y el profesor que más ganaba era el de orquesta que cobraría 30 pesos por sobre todos sus compañeros cuya mensualidad ascendía a 20 pesos mensuales, se trasladaron a otros países andinos. Rosa regresó a Perú, mientras Petris y Traversari se mudaron a Chile y se unieron a la “Sociedad de Música Clásica”. Chiara Pagnotta, *Situando los márgenes de la Nación. Los italianos en Ecuador (siglos XIX-XX)* (Quito: Abya Yala, 2016), 72-5. John L. Walker, “Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia”, *El Diabolo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 79-81, <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaled07>.

⁴⁷ Según el contrato firmado el 11 de septiembre de 1872 con el Gobernador del Guayas, Francisco Rosa residía en la ciudad de Guayaquil. Su sueldo anual sería de cuatro mil pesos y tendría vacaciones de un mes en agosto. Francisco Javier León, *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873* (Quito: Imprenta Nacional, 1873), s/r.

⁴⁸ Según el contrato conjunto firmado con el Gobernador del Guayas, el 11 de noviembre de 1872, Pedro Traversari Branzanti se comprometió a enseñar flauta por el tiempo que el Gobierno considere útiles sus servicios y Antonio Casarotto a enseñar trombón en el Conservatorio y en las bandas de música militar, por el mismo tiempo estipulado para Traversari. El sueldo de cada uno correspondió a 140 pesos mensuales. *Ibíd.*

⁴⁹ Fabio de Petris. Nacido en Roma, Italia, estudió piano, contrapunto y órgano en la Academia de los Hermanos Capocci. Vino a Sudamérica contratado para el Conservatorio de Quito y tras su cierre viajó a Chile donde dirigió coros del Teatro Municipal desde 1876 a 1894, fue solista en varios conciertos de música clásica organizados por José Ducci. En 1886, fue nombrado profesor del Conservatorio Nacional de Santiago aunque no se hizo cargo de la cátedra. Eugenio Pereira Salas, *Biografía Musical de*, 52-3.

aprovechadas para brindar educación en el centro de estudios sino que también incidieron en la formación musical de los integrantes de las bandas militares o en los centros religiosos de la capital. Además, la contratación de músicos italianos residentes en Guayaquil, da luces de que por su condición de puerto, conectividad regional y riqueza económica, esta ciudad era más atractiva para la migración extranjera y para el tránsito de compañías artísticas internacionales.

El decreto de 1870 expresa una visión de educación musical que buscaba apoyar a los estudiantes de provincias distantes y entro ellos, a los más pobres.⁵⁰ La educación impartida era gratuita, y se dirigía –al menos en el discurso- a todo ecuatoriano bautizado, que encajara en el rango de edad establecido⁵¹ y demostrara sus aptitudes artísticas en las evaluaciones privadas semestrales y en los conciertos públicos anuales. De esta manera el CNM buscaba proyectarse como una institución educativa de alcance nacional, integrador y moderna, en el sentido de que los alumnos podían acceder a la misma según sus aptitudes, y no su origen.

Aún no es posible indicar el número exacto de estudiantes que durante los 7 años de existencia se formaron en el CNM, pero los informes ministeriales de 1873 y 1875 marcan un promedio de cincuenta y dos o cincuenta y tres estudiantes anuales.⁵² Dado el cupo limitado de estudiantes, condicionado por el número de instrumentos, es reveladora la participación numérica de militares como alumnos, mostrando que la cercanía entre el establecimiento y las bandas de los ejércitos iba más allá del compartir al italiano Antonio Casarotto como profesor de ambos lugares.⁵³

La educación musical en la institución se regía por criterios similares a los que se aplicaban en otras instituciones educativas creadas durante el periodo garciano, como fueron el requisito de separar espacialmente a hombres de mujeres, bajo el argumento de proteger la moral.⁵⁴ Si bien la educación musical del conservatorio estaba dirigida a educandos de ambos sexos, las clases se dictaban de manera separada y las mujeres eran excluidas de varias de ellas.⁵⁵ Además, como requisito exclusivo del sexo femenino, las

⁵⁰ El Nacional, “Sección del Interior”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

⁵¹ El rango de edad aceptado era de 10 a 22 años acreditada por la partida de bautismo. Los mayores de los 22 años serían admitidos cuando el Director considere que tiene aptitudes sobresaliente, o cuando necesiten solamente máximo dos años para completar su instrucción musical. “Sección del Interior”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

⁵² Véase Anexo 3.

⁵³ Francisco Javier León, *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873* (Quito: Imprenta Nacional, 1873), s/r.

⁵⁴ *Ibíd.*, 60.

⁵⁵ Véase Anexo 2.

aspirantes que deseaban ingresar al CNM, debían entregar una promesa firmada por la madre, tutora o abuela, que las comprometía al pago de diez pesos de multa por cada falta a las lecciones diarias.⁵⁶

Aun cuando el gobierno de García Moreno se había manifestado a favor de la educación musical de mujeres e indígenas, las nóminas de 1873-1875 muestran, sin embargo, que todos los docentes eran hombres, en oposición a 8 alumnas mujeres que estudiaban solfeo, canto, armonía y piano, y que al concluir su formación musical, posiblemente se dedicaron a la música o a su enseñanza en otros espacios privados. Queda por descubrir las razones para la ausencia de mujeres como profesoras del Conservatorio, entre las posibles explicaciones se puede plantear la carencia de intérpretes reconocidas por su educación formal, la no visibilizada participación de mujeres en los espacios de sociabilidad o de formación artística, y las limitadas posibilidades para ejercer como docentes de música en otros espacios de instrucción pública o privada.

Tras la muerte de García Moreno y el final del régimen garciano, a pesar del reconocimiento social que gozaba el Conservatorio y de las participaciones musicales reseñadas en la prensa local, el nuevo gobierno recortó la asignación de recursos económicos para la institución. En 1876, el presidente Borrero derogó el decreto de creación del CNM,⁵⁷ con la intención de introducir algunas modificaciones en su funcionamiento.⁵⁸ Entre los cambios más importantes estuvieron la introducción de una clase preparatoria para los estudiantes que ingresaban al plantel, la limitación de las funciones del director, y los recortes presupuestarios que afectaron especialmente los salarios. Si antes de 1876, el director Rosa ganaba cuatro mil pesos anuales, el nuevo reglamento le reconocía apenas mil doscientos y esto, llegado el caso de que el Gobierno cancelara efectivamente sus honorarios por doce meses. De manera general, todos los profesores vieron recortados sus sueldos anteriores, lo que produjo que esencialmente los extranjeros decidieran renunciar a su cargo. Con la salida de los profesores extranjeros, y a raíz del desalojo del edificio, la crisis del lugar se profundizó. Los intentos de los miembros por sostener el proceso educativo fueron insuficientes y el Conservatorio cerró en 1877.

⁵⁶ El Nacional, “Sección del Interior”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ El Nacional, “Instrucción Pública”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 19 de agosto de 1876, 1.

3. Reorganización de Conservatorio a inicios del siglo XX

A inicios del siglo XX, el Gobierno del presidente Eloy Alfaro reconocía dentro de su responsabilidad el velar, desarrollar y engrandecer la Instrucción Pública, la educación de la sociedad en el cultivo de las Bellas Artes como una posibilidad de apertura a la actividad humana y preparación hacia el porvenir de los educandos. Para alcanzar este objetivo, se preveía el establecimiento de Academias de ese género; y en ese marco, el 26 de abril de 1900 se decretó la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Quito.⁵⁹ El gobierno liberal de Alfaro reconocía en la música un amplio potencial artístico, moral y educativo para las buenas costumbres, de tal modo que la educación musical formal impulsaría las habilidades artísticas de los ecuatorianos y evitaría la posibilidad de que se “guardaran incultas por más tiempo”.⁶⁰ Para iniciar esta misión, el régimen liberal contrató y asumió el traslado desde Chile de los profesores: Enrique Marconi, Pedro Traversari Branzanti, Pedro Traversari Salazar y Clementina Marconi (hija de Enrique Marconi).⁶¹

El trabajo de los profesores italianos inició con la elaboración del Reglamento de la institución, para lo cual sus autoridades tuvieron presente los documentos pares de las instituciones europeas, adaptándolas al carácter del país.⁶² La documentación recopilada no permite identificar las razones por las que se contrató a este grupo de músicos

⁵⁹ Eloy Alfaro, “Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, 26 de abril de 1900. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-1.

⁶⁰ Eloy Alfaro, “Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, 26 de abril de 1900. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-1. José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1901* (Quito: Imprenta Nacional, 1901), 15. Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (Quito: Imprenta Nacional, 1900), 5.

⁶¹ El Contrato colectivo transcrito firmado el 3 de enero de 1900 y reconocía por gastos de viaje el pago de s/. 243,23 sucres y un pago por viáticos de s/. 60,80. Enrique Marconi, como director tendría un sueldo de s/. 3000 sucres anuales, y sus clases serían de: armonía, composición, piano y canto superior, estética y filosofía del arte y conjunto coral e instrumental con un total de al menos dieciocho horas semanales. En caso de no existir alumnos en los cursos superiores, debía impartir teoría, violoncelo, contrabajo y órgano. El Subdirector con sueldo de s/. 2000 sucres anuales fue Pedro P. Traversari S. que impartiría el curso completo de teoría y solfeo, y los dos primeros cursos de historia de la música, con un total de dieciséis horas semanales. También estarían bajo su responsabilidad la contabilidad, biblioteca y el archivo institucional. Pedro P. Traversari B. fue contratado como profesor de instrumentos de madera, con ocho horas semanales. Finalmente, Clementina Marconi tendría a su cargo las clases de piano y canto inferior con un mínimo de ocho horas semanales y el sueldo de s/. 720 sucres anuales. José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900). José Peralta (Ministro de Instrucción Pública) al Ministro de Hacienda, Quito, 14 de abril de 1900. ANE, Fondo Ministerio de Instrucción Pública 1900-1901, Caja 843, Tomo 1419, f. 153.

⁶² Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 11 de mayo de 1900. Libro de Notas 1, f. 1. ACNM.

italianos residentes en Chile. Una posible respuesta podría inferirse de la cercanía geopolítica entre Chile y Ecuador tras la Guerra del Pacífico (1879-1883), de la que vino la alianza/cooperación para la reforma del ejército y la transformación en el sistema educativo ecuatoriano.⁶³ También la reputación que para entonces tenía el Conservatorio de Santiago pudo haber incidido en la decisión, pues contaba con una planta docente de veinticuatro miembros entre nacionales y europeos, sus aprendices formaban parte de la escena musical local como artistas de teatros, iglesias, escuelas y bandas militares o ejercían su profesión en otros países de la región y Europa.⁶⁴

El prestigio social y cultural del conservatorio chileno tenía su contraparte en la actitud de las élites y su necesidad de consumo de espectáculos artísticos de procedencia extranjera.⁶⁵ Al respecto, John L. Walker identifica dos significados en la llegada de las compañías italianas: el anhelo de los habitantes locales por tener una experiencia operística *genuina* y la importancia que daba la presencia de artistas extranjeros a las ciudades alejadas de la corriente musical principal.⁶⁶ Simultáneamente, estos sucesos desarrollaron una lógica de consumo cultural que demandó más presentaciones de compañías foráneas, motivando incluso a varios artistas para que trasladen sus residencias a los países americanos.

La aceptación de estas expresiones culturales en la región fue de la mano del consumo material de bienes importados porque “las capas superiores se esforzaban por

⁶³ Nancy Yáñez propone que el gobierno se dirigió a los señores Traversari mediante el Coronel Nicolás F. López y les solicitó información sobre las gestiones y planes a realizarse para la reapertura del conservatorio. La autora señala que a la par el país negociaba con el gobierno chileno la venida de una misión militar y esa fue la oportunidad de asistencia de una delegación en beneficio de la cultural. En los archivos revisados hasta el momento, no ha sido posible confirmar esta aseveración, sin embargo por la coyuntura política y el vínculo previo establecido por Traversari (padre) con el país y las instancias militares, es muy probable que el proceso haya sido como lo indica Yáñez. Nancy Yáñez, *Memorias de la Lirica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 61.

⁶⁴ En Santiago de Chile el Conservatorio había sido fundado en 1850 desde lo que previamente fue la “Escuela de la Cofradía del Santo Sepulcro”. Luis Sandoval idéntica que para 1899 las materias que se impartían eran: armonía y contrapunto, teoría, canto, piano Superior y elemental, órgano, violín y viola, violoncelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, instrumentos de cobre, italiano, francés, historia de la música, aritmética, dibujo y escritura musical, declamación, y conjunto vocal y musical. Con un total de 24 profesores de los cuales 3 eran mujeres y desarrollaban la materia de canto y piano elemental. Luis Sandoval, *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación “1849 á 1911”* (Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911), 18.

⁶⁵ Los espectáculos llegaban a la zona de las salitreras, principalmente a Iquique, para luego pasar a Valparaíso y finalmente a Santiago. Claudio Tapia Figueroa, *Relaciones Bilaterales entre Chile y Ecuador. La construcción de la amistad paravecinial 1880-1910* (Valparaíso: Editorial USM, 2016), 54. Posiblemente por la ubicación geográfica de Ecuador, su densidad poblacional, su sistema de comunicaciones internas, su situación económica y las políticas de tolerancia religiosa que recién fueron eliminadas en 1906; Chile y Perú representaban mejor los ideales de progreso y modernidad cultural, lo que les hacía sitios más atractivos para viajeros y artistas europeos. Véase Chiara Pagnotta, “La Inmigración italiana en Ecuador: Quito y Guayaquil como lugares de arribo y asentamiento”, en *Ciudad-Estado, Inmigrantes y políticas*, ed. Jacques Ramírez G. (Quito: Editorial IAEN, 2012).

⁶⁶ John L. Walker “Los músicos italianos”.

marcar su diferencia al adoptar todo lo europeo, lo francés e inglés”.⁶⁷ La vestimenta y el adorno personal fueron muestra simbólica de estatus, de la misma manera como eran prácticas culturales tales como la asistencia al teatro, la adquisición de un palco, la posesión de libros, la compra de un piano o la participación de sociedades artísticas que difundían las obras europeas de moda. Tal como Irurozqui y Peralta lo dejan ver, el paso de la creación de una *República de ciudadanos* a una de *gente decente*, implicó “la promoción de una modernización nacional circunscrita al modelo discursivo de “lo civilizador”.⁶⁸ La vía trazada para ese fin iba más allá de la educación general o de buenas maneras y reconocía la importancia del “progreso económico, sistematizado en los ferrocarriles y en su capacidad de fomentar polos de desarrollo regional, subordinando las fuerzas provinciales a la potestad capitalina”.⁶⁹

El gobierno de Eloy Alfaro imitó el modelo chileno, no solo en la importancia que él daba al ferrocarril o en los intentos de establecer colonias agrícolas en las zonas orientales sino también en las intervenciones de sus partidarios cercanos sobre la educación en la Convención de 1906.⁷⁰ Por lo tanto, pese a que mediante decreto Eloy Alfaro creó un conservatorio de música que a decir de Brescia expresa “el evidente propósito de imitar al Conservatorio de París”,⁷¹ en la práctica, su estructura⁷² y

⁶⁷ Arnold J. Bauer, *Somos lo que compramos. Historia de la Cultura Material en América Latina* (México: Editorial Taurus, 2002), 205.

⁶⁸ Marta Irurozqui y Víctor Peralta, “Élites y sociedad en la América andina: de la república de ciudadanos a la república de gente decente 1825-1880, en *Historia de la América Andina. Vol. 5*, ed. Juan Manguashca (Quito: Universidad Andina/ Libresa, 2003), 132.

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ La conexión cultural con Chile no fue únicamente el resultado de la voluntad modernizadora liberal sino que recogió las experiencias previas de movilidad y redes entre los músicos del siglo XIX. Llama la atención que una de las obras compuestas por Domingo Brescia (Director del CNM entre 1905 y 1911) y analizada por García Arancibia cuente con una dedicatoria a su amigo Fabio de Petris (Profesor del CNM entre 1872 y 1876), lo que dejaría ver el rastro de un movimiento musical regional más sólido y cercano de lo que se ha podido imaginar. Quizá los músicos italianos de ese entonces ubicados en Perú, Chile y Ecuador mantenían relaciones de cercanía e incluso de fraternidad. Véase: Fernando García Arancibia, “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, n.º 175 (enero-junio, 1991): 48, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13711/13990>; Chiara Pagnotta, *Situando los márgenes de la Nación. Los italianos en Ecuador (siglos XIX-XX)* (Quito: Abya Yala, 2016); Rosemarie Terán Najas, “La escolarización de la vida”, 86.

⁷¹ Domingo Brescia cuando justifica la necesidad de cambiar el Reglamento del Conservatorio, señala que la estructura y las pretensiones iniciales del CNM responden a un intento de imitación del modelo francés. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 21 de septiembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 339. ACNM.

⁷² Por decreto, el Conservatorio tenía dos secciones: una de hombres y otras de mujeres. La distribución de enseñanza sería: I. Piano, armonio y órgano. II. Canto. III. Instrumentos de cuerda de arco. IV. Instrumentos de viento de madera. V. Instrumentos de viento de metal y percusión. VI. Teoría, solfeo, armonía, composición e Historia de la Música. VII. Conjunto coral. VIII. Conjunto instrumental. IX. Declamación e idiomas. Mientras que las clases conservarían el siguiente orden: De piano superior, armonio y órgano. De canto superior-curso completo para hombres. De piano-curso medio. De piano y canto inferior para señoritas. De piano- curso inferior- para hombres. De violín y viola. De violoncelo y

aplicación estuvo más cercana a la experiencia musical chilena y al Conservatorio cerrado de García Moreno.

A diferencia del Conservatorio de 1870 que identificaba como un requisito fundamental para el ingreso de sus estudiantes el ser bautizado, el CNM de 1900 recibiría a los aspirantes que sabiendo leer y escribir cumplieran con los requisitos de edad y superaran las pruebas de aptitud inicial. Ambas escuelas gratuitas centraron su atención en la educación de músicos de orquesta, banda, pianistas y cantantes; sin embargo, desde 1900 la presencia de las mujeres como estudiantes y profesoras fue mayor.

El compromiso estatal abría la esperanza de un respaldo sostenido para las artes en sus diversas expresiones al realizar una inversión significativa para intentar garantizar la calidad docente, infraestructura o recursos necesarios para su funcionamiento; es necesario ubicar este proyecto educativo dentro del escenario político social de la época para localizar su reapertura en el mapa de la modernización liberal.

En Hispanoamérica la instrucción pública fue vista como un factor modernizador ante la pervivencia de elementos “arcaizantes” en las sociedades.⁷³ Gabriela Ossenbach reconoce el carácter integrador que tuvo la educación dentro del proceso de construcción del Estado-nación en la región y el liberalismo ecuatoriano es una evidencia de lo significativa que fue la instrucción pública para el proyecto político; pues, como RoseMarie Terán sostiene, desde la herencia no reconocida del progresismo y la política educativa garciana “la escuela era la base de la regeneración política y social”.⁷⁴

En los informes de Instrucción Pública y en la clasificación de los establecimientos de enseñanza⁷⁵ se observa las formas como el proyecto liberal radical fragmentaba la población a partir de criterios como pensum de estudio y la ubicación espacial de los establecimientos de enseñanza.⁷⁶ Ya que -como sostiene Derek

contrabajo. De instrumentos de viento de madera. De instrumentos de viento de metal y de percusión. De armonía y composición. De teoría y solfeo. De historia de la música. Eloy Alfaro, “Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, 26 de abril de 1900. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-21.

⁷³ Gabriela Ossenbach Sauter, *Formación de los Sistemas Educativos Nacionales en Hispanoamérica. El caso ecuatoriano, 1895-1912* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Corporación Editora Nacional, 2018), 58-143.

⁷⁴ RoseMarie Terán Najas, “La escolarización de”, 168.

⁷⁵ Véase los artículos 12 y 33 de la Ley de 1897. *Ley de Instrucción Pública*, Registro Oficial 404 y 405, 6 de julio de 1897, art. 12 y 33.

⁷⁶ RoseMarie Terán Najas, “La escolarización de”, 188-9.

Williams- “Los conocimientos incluidos en la educación primaria obligatoria y costeadada por el Estado son una herramienta potente para “reinventar, reconfigurar o perpetuar las identidades nacionales. Aunque los sistemas educativos rara vez hacen lo que los gobiernos afirman o esperan, siguen siendo una medio eficaz –aunque disputado- con que construir comunidades homogéneas”.⁷⁷

El discurso de igualdad y democracia, latente en la historiografía de la Revolución Liberal, que la muestra como una trayectoria que “se inicia con un espíritu nuevo, del progreso y la modernidad, y con los ojos puestos en las sociedades europeas consideradas como civilizadas”,⁷⁸ no siempre ayuda a comprender la clasificación sistémica que desde el Estado se dio a la población, pues a decir de Luis A. Martínez, Ministro de Instrucción Pública en 1904 y uno de los precursores de la Escuela de Bellas Artes:

El Estado en su deber de dar enseñanza debe procurar que se la adapte á las primeras necesidades del país, sin cerrar, por esto, la puerta al *progreso indefinido* de quien tenga aptitudes para seguirlo; pero *no impulsar inmoderadamente a las clases trabajadoras para que con nociones de conocimientos mal digeridos, que no se conforman con su condición busquen fuera del campo*, al que debemos dedicar gran parte de nuestras energía, una esfera de acción mayor é inadaptable á sus fuerzas⁷⁹ (énfasis añadido).

Dentro del sistema educativo de los gobiernos liberales, cada ramo y establecimiento debía cumplir con la finalidad de impartir los conocimientos que el gobierno consideraba necesarios “á fin de *dar á los alumnos, solamente los conocimientos que les sean indispensables para el medio en que viven y han de continuar viviendo*”.⁸⁰ Cada centro o acción educativa debía desempeñar un papel específico, por ejemplo: las Escuelas de Artes y Oficios debían “ofrecer apoyo eficaz á *la clase desvalida*”⁸¹ o “verificar una *educación salvadora* en los obreros”;⁸² la educación a los indígenas servía para “*regenerar la sociedad*, aumentar el número de *ciudadanos útiles* en más de ochocientos mil, multiplicar prodigiosamente *los elementos*

⁷⁷ Derek Williams, “La creación del pueblo católico ecuatoriano (1861-1875), en *Cultura política en los Andes (1750-1950)*, ed. Cristobal Aljovín de Losada y Nils Jacobsen (Lima: Embajada de Francia en Perú/ Instituto Francés de Estudios Andinos/ Fondo Editorial UNMSM, 2006), 322.

⁷⁸ Martha Moscoso, “Familia y sociedad en el Período Liberal”, en *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, comp. Sonia Fernández Rueda (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008), 73.

⁷⁹ Luis A. Martínez, *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1904), XVIII-XIX.

⁸⁰ *Ibíd.*, XVIII; énfasis añadido.

⁸¹ José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1901* (Quito: Imprenta Nacional, 1901), 17; énfasis añadido.

⁸² José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900), XXI; énfasis añadido.

de progreso”;⁸³ la inclusión de las mujeres en un establecimiento de enseñanza industrial le daría “una profesión con la que pueda ganarse honradamente la vida”⁸⁴ ó “proporcionar una industria fácil y lucrativa á las niñas pobres”.⁸⁵ Pero, ¿qué se esperaba del Conservatorio y sus miembros?, ¿cómo respondieron las autoridades de la institución a las demandas del Estado?, ¿qué lugar ocupó el Conservatorio en la dinámica social que vivía la ciudad a inicios del siglo XX?, esas son las interrogantes propuestas a continuación.

3.1. Las expectativas estatales frente al Conservatorio

En su análisis sobre la configuración de las naciones en América Latina, Ricaurte Soler afirma que desde su creación, el Estado siempre intentó cumplir una función de agente activo, buscando desde el aparato estatal las maneras de ejercer coerción sobre su población y lograr la homogeneidad social.⁸⁶ Para el autor, la actividad del Estado que estaba en proceso de constitución nacional, se desempeñaba en dos instancias: la primera, a nivel interno, donde requería la identificación de los habitantes en el territorio como parte del su país frente a los otros; y la segunda, que consistía en la búsqueda de reconocimiento como país en el escenario internacional.⁸⁷

A inicios del siglo XX, el Ecuador todavía seguía trabajando en esas dos dimensiones desde el Estado y la música le brindaba la posibilidad de contribuir a la consolidación de la nación en ambos espacios. Sobre el reconocimiento del país a nivel internacional, la música y la educación impartida en el Conservatorio albergaban las posibilidades de ampliación de repertorios patrios y la creación de *maestros* u obras que se convirtieran en cartas de presentación de un país *civilizado* y *moderno* ante sus pares internacionales.⁸⁸ Respecto a la coerción interna, la música fue un elemento central dentro del control de las bandas del ejército y la instrucción pública.

⁸³ Ibíd., IX; énfasis añadido.

⁸⁴ Aurelio E. P., *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899* (Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1899), IX.

⁸⁵ José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900), XVIII-XIX.

⁸⁶ Ricaurte Soler, *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del Imperialismo* (México, Siglo XXI: 1980), 25- 6.

⁸⁷ Ibíd., 16.

⁸⁸ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 1906. Libro de Notas 1, f. 407-415. ACNM.

Los estudios sobre el ejército de la época en Ecuador⁸⁹ así como los informes ministeriales muestran el interés de los gobiernos liberales por impartir de manera regular una instrucción militar y gimnástica en los colegios de varones, donde “es un deber sagrado mantener en la juventud vivo y disciplinado el espíritu de civismo para cuando la patria lo reclame”;⁹⁰ esta práctica estuvo acompañada de una campaña simbólica para la generación de una identidad territorial mediante el uso de mapas y la creación de un sentimiento patriótico en las escuelas con la difusión de los símbolos patrios o el juramento a la bandera.

En el ámbito de la educación pública, el Estado liberal buscó comprometer a los profesores del CNM con otros espacios y prácticas de enseñanza. Según el contrato colectivo,⁹¹ firmado por los profesores italianos contratados en Chile, cada uno de ellos debía complementar su labor educativa con la contribución a la institución de su biblioteca personal (Enrique Marconi, Pedro Traversari Salazar y Pedro Traversari Branzanti) o su colección de instrumentos (Pedro Traversari Salazar), en calidad de préstamo por el periodo de duración de su contrato.⁹² Adicionalmente, se esperaba que Clementina Marconi completara su labor como profesora de canto y piano inferior en el Conservatorio al impartir clases de música e italiano, en caso de que se establecieran colegios laicos estatales para señoritas y que Pedro Traversari Salazar ocupara la clase de música en el Instituto Mejía u otro establecimiento que el gobierno dispusiera.⁹³

La participación efectiva de estos funcionarios del Conservatorio en las instituciones de educación primaria o secundaria de la ciudad no fue solo voluntad de Estado, que según las fuentes compartía la visión de Enrique Marconi de que la música contribuía al “mejoramiento” moral, social y cultural de la población;⁹⁴ sino que varios miembros del Conservatorio adoptaron la carrera docente como una actividad complementaria a su actividad musical. Ese fue el caso de Nicolás A. Guerra, quien

⁸⁹ Jorge Martínez Bucheli, “La Primera Misión Militar Chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano, 1899-1905” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017), <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5987/1/T2481-MH-Mart%c3%adnez-La%20primera.pdf>.

⁹⁰ J. Román, *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. a la Convención Nacional de 1906*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1906, VII.

⁹¹ José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900). XLII-XLIV.

⁹² *Ibíd.* XLII-XLIV.

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ Enrique Marconi al Gobernador de la Provincia, 23 de junio de 1902. Libro de Notas 1, f. 127-8. ACNM.

trabajó como profesor de música en el Instituto Normal de Señoritas⁹⁵ o Sixto M. Durán quien antes de ejercer como director del Conservatorio, lo fue en la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, la injerencia de los miembros del CNM en los espacios educativos no se dio solo en los salones de clase, sino que por contrato, Traversari Salazar debió presentar al gobierno correspondiente un texto de teoría musical y una colección de cantos escolares y populares para el uso de los alumnos del Conservatorio y de los colegios locales.⁹⁶

Esta intromisión de los miembros del Conservatorio en establecimientos educativos, que también abarcó los repertorios de las bandas militares, permite observar a estas instituciones como alternativas laborales y culturales para los músicos que a través de su educación con fines profesionales, recibían los conocimientos considerados necesarios del saber musical de la época. Al respecto, sostiene Juan Mullo que, a diferencia del piano como instrumento aristocrático, las bandas fueron identificándose paulatinamente con el proceso político alfarista, para el que compusieron aires marciales, himnos, marchas, entre otras melodías.⁹⁷

Históricamente, las bandas militares fueron símbolos de poder de los Estados y su capacidad bélica. Por eso, a partir del siglo XIX, las bandas de guerra de América Latina adoptaron la forma de bandas de armonía, basándose en el modelo de escuela militar francesa; cambiaron con el tiempo y se volvieron musicalmente más complejas al incluir otros instrumentos o ampliar su repertorio.⁹⁸ Este suceso acontecido en el país, también se presentó en las experiencias de Chile y Argentina, en las que resaltó el desplazamiento de los escenarios de estas agrupaciones que pasaron del campo de batalla a una participación permanente en la vida de las ciudades mediante las retretas o como recurso para solemnizar las celebraciones patrias.⁹⁹

Un ejemplo de su importancia fue la designación del director del CNM como miembro del jurado calificador del Concurso de las Bandas Militares del 24 de mayo de

⁹⁵ A. Reyes V., *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la Nación en 1911* (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911), 35.

⁹⁶ José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900), XLII-XLIV.

⁹⁷ Juan Mullo Sandoval, *Cantos Montoneros y Chapulos. Semántica de la canción alfarista* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede-E. /Corporación Editora Nacional, 2015), 42.

⁹⁸ Mario Godoy, *Breve historia de la música*, 220.

⁹⁹ Eugenio Pereira Salas, "El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile", *Revista Musical Chilena*, n.º 12 (1946): 48-9, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11163/11489>; Diana Fernández Calvo, "La Música Militar en la Argentina durante la Primera Mitad del Siglo XIX", *Diana Fernández Calvo*, s/r, <http://www.ara.mil.ar/archivos/Docs/05.calvo.pdf>.

1904, por el Supremo Gobierno.¹⁰⁰ Asimismo, estas agrupaciones musicales de la ciudad fueron requeridas para realizar la retreta, como acontecimiento previo a los conciertos que realizaba el Conservatorio en el Teatro Sucre¹⁰¹ o la asistencia de miembros del cuerpo militar en calidad de alumnos a la institución.¹⁰²

3.2. El Conservatorio en la dinámica musical de la ciudad

Ante un panorama cultural dinámico como el quiteño, donde la música fue una actividad cotidiana en movimiento constante, el Conservatorio y sus autoridades, debieron aplicar un conjunto de estrategias para ganar un nombre y lograr reconocimiento social en el espacio musical de la capital del país. Investidos del capital simbólico y cultural que les daba el ser músicos extranjeros estudiados en el exterior, las autoridades de la entonces única institución estatal del país especializada en la educación musical, emitieron certificados y cartas de recomendación para fabricantes de instrumentos u obras de pedagogía musical, actuaron como jurados de concursos y revisores de obras musicales. Por ejemplo, en 1902, Pedro Traversari Salazar otorgó un certificado al Señor Luis López como fabricante de instrumentos de cuerda, puesto que luego de una “examinación detenida de sus obras”, conforme a las exigencias acústicas de los instrumentos, se muestran “superiores a todas las que, hasta hoy, se nos han presentado como fabricadas en el país”.¹⁰³

Esta práctica fue fortalecida por el Estado. En 1904, el director Pedro Traversari Salazar fue requerido por el Ministro de Instrucción Pública para juzgar la obra *Arpeggios para piano* de Francisco J. de Castillo,¹⁰⁴ igual que al año siguiente lo fueron Ulderico Marcelli y Mario de la Torre, delegados por Domingo Brescia, para la revisión de la obra *Gramática Musical* de Nicolás Guerra,¹⁰⁵ por solicitud del Presidente de la

¹⁰⁰ Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 4 de mayo de 1904. Libro de Notas 1, f. 244. ACNM.

¹⁰¹ Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 17 de mayo de 1904. Libro de Notas 1, f. 245. ACNM.

¹⁰² En 1905, el director Brescia emitió una carta de recomendación para que el Sargento Antonio Suarez, antiguo alumno del CNM y miembro del Batallón Guardia de Honor, sea ascendido por el vicepresidente de la República a subteniente de Ejército. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 5 de mayo de 1905. Libro de Notas 1, f. 320. ACNM.

¹⁰³ Pedro P. Traversari Salazar sin destinatario específico, 1 de mayo de 1902. Libro de Notas 1, f. 126. ACNM.

¹⁰⁴ Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 19 de abril de 1904. Libro de Notas 1, f. 236-8. ACNM.

¹⁰⁵ La obra publicada en 1911, luego de las “Dos Palabras” que escribe a modo de presentación de la obra, incluye una carta de aprobación con firma del director Brescia. La carta de aprobación enviada por Brescia el 18 de marzo de 1911 a Nicolás Abelardo Guerra, reza así: “Muy Señor mío, he leído

Sociedad Artística e Industrial de Pichincha.¹⁰⁶ Adicionalmente, por petición del Consejo Municipal de Ibarra en 1906, Domingo Brescia examinó las ocho composiciones participantes en un Concurso de música popular.

El dictamen del director del CNM expresaba que ninguno de los trabajos “resiste á un examen crítico concienzudo por carecer en su totalidad de procedimientos técnicos serios y fundados en las leyes estéticas que sirven de base á las producciones de los músicos de nuestra época”.¹⁰⁷ Esta apreciación estipula que los ejes de su análisis eran sostenidos desde sus conocimientos técnicos y estéticos, que le ubicaban en una posición superior como juez y conocedor de un universo sonoro que sobrepasaba las “manifestaciones espontáneas de un arte rudimentario y exclusivamente popular”¹⁰⁸ de las melodías participantes. Por eso, ante la incapacidad de que las canciones se adapten a los criterios estéticos, él debió acudir al sentimiento de “indulgencia” para clasificar las obras desde las “menos incorrectas.”¹⁰⁹

Siguiendo las propuestas de Shiner y Kristeller, Trinidad Pérez en su estudio sobre la construcción del campo moderno del arte en el país, localiza en el siglo XVIII europeo al fortalecimiento de la categoría “bellas artes” como un mecanismo para la diferenciación entre artes espirituales, artes liberales, ciencias, artes manuales, artesanales, mecánicas o industriales.¹¹⁰ Para la historiadora, “durante la conformación de las nuevas repúblicas latinoamericanas, los líderes políticos e intelectuales buscaron construir las condiciones sociales, económicas e intelectuales que hicieran posible el desarrollo de tal sistema moderno de las artes a nivel local”.¹¹¹ Como hemos visto a lo largo de este capítulo, durante el siglo XIX las experiencias suscitadas en Ecuador con el fin de concretar ese anhelo dieron lugar al desarrollo de instituciones educativas especializadas y pensadores como Juan León Mera o Juan Agustín Guerrero contribuyeron a la concepción de bellas artes; donde el conocimiento de las “reglas

detenidamente su obrita titulada Gramática Musical, y estimo que, por su contenido, puede prestar útiles y buenos servicios á quienes deseen conocer la parte teórica de los elementos de la música, y por lo tanto, creo muy oportuno y de suma utilidad su publicación”. Nicolás Abelardo Guerra, “*Gramática Musical*” (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911), 3.

¹⁰⁶ Domingo Brescia al Presidente de la Sociedad Artística é Industrial de Pichincha, 4 de noviembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 352. ACNM.

¹⁰⁷ Domingo Brescia al Presidente del M. I. C. M. Ibarra, 26 de diciembre de 1906. Libro de Notas 1, f. 462-3. ACNM.

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ Trinidad Pérez, “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), 160, <http://hdl.handle.net/10644/3081>.

¹¹¹ ¹¹¹ *Ibíd.*, 87.

músicas” que regían a la música, considerada como “un fuego sagrado”, permitía diferenciar a los músicos de los ejecutantes.¹¹² Las expresiones vertidas por Juan Agustín están cercanas a los comentarios realizados por Domingo Brescia, mostrando la ubicación jerárquica que ellos daban a la música difundida en el CNM frente a otras músicas.

La enseñanza de materias teóricas como estética e historia del arte, muestran la concepción moderna de Conservatorio que entró en vigencia a inicios del siglo XX, donde la música como “la más bella entre las Artes Bellas”¹¹³ encontró un lugar dedicado exclusivamente para su estudio, desde donde se intentaba irradiar los conocimientos, valores y visiones de la música en otros escenarios.

La injerencia del personal del Conservatorio en los espacio musicales militares también implicaron que entre 1900 y 1903, las bandas del Ejército con residencia en Quito estuvieran bajo vigilancia de Pedro Traversari Branzanti, quien se convirtió en el Director General de las Bandas y era el responsable de supervisar la enseñanza dada por los profesores particulares en cada una; al tiempo que estaba obligado a dirigir por lo menos cuatro grandes festivales al año.¹¹⁴

Adicionalmente, Pedro Traversari Branzanti se encargó de facilitar “una numerosísima colección de novedades musicales, óperas modernas y diferentes composiciones de las más apreciadas en Europa”¹¹⁵ para con su copia enriquecer el repertorio de las bandas. Para ello, se sirvió de sus contactos con la Fábrica Ricordi y se convirtió en el filtro previo para adoptar una obra u otra en los repertorios marciales. Contrario a la puesta en escena de los géneros musicales mestizos, afroamericanos o indígenas (que hoy se catalogan como “música ecuatoriana” o “música nacional”), Pedro Traversari Branzanti, consideraba:

Indispensable otra orden para que los instructores ó jefes particulares de cada banda no puedan formar un programa sin previa revisión y consentimiento mío; sucede a veces que se presentan en una retreta con piezas que no las ejecutan debidamente por falta de ensayos y con otras que hacen perder la disciplina, seriedad ó reputación de una banda militar, esto es la ejecución de pasillos, tonos, san juanes ú otras músicas triviales.¹¹⁶

¹¹² Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984), 15.

¹¹³ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 7 de diciembre de 1907. Libro de Notas 2, f. 102-7. ACNM.

¹¹⁴ José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900). XLII-XLIV.

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ Pedro P. Traversari al Comandante General de Armas, 31 de enero de 1902. Libro de Notas 1, f. 113-4. ACNM.

Apelando a la disciplina militar, Pedro Traversari Brazanti solicitó al Comandante General de Armas y al Ministro de Guerra que en las retretas se prohíba la ejecución de esas piezas “triviales” y se formalicen las tocadas y llamadas, para evitar el suceso frecuente de que luego de una retreta, las bandas “regresan á sus respectivos cuarteles y ahí frente á la puerta de él, la banda se pone a ejecutar una sucesión tan variada de tales pasillos, tonos, etc. que forma una algarabía espantosa aplaudida por el bajo pueblo”.¹¹⁷

La incomodidad de Pedro Traversari Brazanti pone en evidencia que contrario a las expectativas del Conservatorio de convertirse en la voz autorizada del repertorio sonoro en escuelas y bandas militares, la dinámica musical en la ciudad era no solo más variada, sino que seguía practicándose en una diversidad de espacios que estaban fuera de su total control como iglesias, escuelas, salones familiares, calles y sociedades artísticas.

Las valoraciones expresadas anteriormente sobre objetos, obras y ritmos musicales demuestran cómo sistemáticamente el CNM emitió discursos sobre lo que era la música desde un espacio de enunciación dominante que custodiaba un saber específico que conjugaba conocimientos técnicos y estéticos superlativos a otros, alocución reproducida por sus estudiantes o por los mismos profesores a través de prácticas de legitimación de ese saber musical específico. La presentación de textos escolares para la revisión de las autoridades, su participación en los certámenes donde los directores eran requeridos como jurados¹¹⁸ o su introducción como profesores del Conservatorio para ganar ventaja al momento de competir por un empleo relacionado con la música,¹¹⁹ reforzaron el reconocimiento social de la institución como un espacio de saber especializado y le otorgó una voz “profesional” en medio de un espacio musical lleno de otras voces; donde las iniciativas de las municipalidades y las sociedades artística, plasman a la música como un elementos latente y valorado socialmente.

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ Entre los ganadores del concurso organizado en Ibarra en 1906, el primer lugar fue para Virgilio F. Chávez (Obertura “A mi Patria”, “Fantasía para violín” y el “Himno” para dos voces con acompañamiento de piano), el segundo lugar fue de Segundo Luis Moreno A. (Pasodoble “28 de setiembre”, “tercer centenario” y el valse “Victoria Matilde”) y el tercer lugar para Yenerlod Malba (“Fantasía” para piano). *Ibíd.*

¹¹⁹ *El Tiempo*, “Concurso Musical”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1908, 1-2, <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/8441>.

Robert Stevenson y Segundo Luis Moreno, por ejemplo, sostienen que a inicios de 1911 el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Quito era aún muy cotizado y fue ocupado por el doctor español José Mulet, quien desde sus conocimientos como organista y cantante organizó en ese espacio un coro de niños y una escuela de música privada de corta duración. Además, Mulet publicó un tratado musical y presentó varias de sus composiciones en la ciudad.¹²⁰ La escena musical en la que se insertó el CNM no fue compartida únicamente con la Iglesia en lucha por no perder su poder, o por la oferta cultural que el Teatro Sucre publicitaba constantemente en la prensa, sino que también estuvo marcada por la presencia de una diversidad de ritmos y bailes.

Mario Godoy Aguirre, reconoce la presencia desde el siglo XIX en las urbes ecuatorianas de: valeses, contradanzas, polcas, mazurcas, yaravíes, pasillos, aires típicos, albazos, sanjuanitos, tonadas, amor finos, danzantes y yumbos; especificando que entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX “se consolidan los nombres de algunos de los géneros musicales existentes, e innovaciones musicales regionales” de acuerdo a lo que él reconoce como evidencia del “sentimiento nacionalista de la época”.¹²¹ Juan Mullo, complementa esta visión e identifica que la diferenciación artística -latente en los pronunciamentos de Pedro Traversari Brazanti y Domingo Brescia- formó parte de un proceso de división en clases sociales.¹²² Para Mullo, desde la oligarquía se importaban las contradanzas europeas, valeses, gavonas, minuetos, pasodobles o mazurcas que fueron “criollizados” progresivamente por la élites locales que adoptaron ritmos como el pasillo, frente a otros sectores que se identificaban con “géneros propios y nacionales” como fueron: la jota montubia, la jota serrana, el costillar, el Toro Rabón, la chilena, entre otras.¹²³

Acorde a los ideales modernizadores del estado liberal mediante la música,¹²⁴ el CNM ofreció conciertos anuales de conmemoración patriótica o fines benéficos cuyos propósitos eran también la enseñanza de buenas costumbres, el aprendizaje y difusión de la música. Ese fue el caso del concierto realizado en favor de los damnificados por el

¹²⁰ Robert Stevenson, *La música en Quito* (Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989), 37. Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador*, 103-4.

¹²¹ Mario Godoy, *Breve historia de la música*, 170.

¹²² Juan Mullo, *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas* (Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello, 2015), 97-100.

¹²³ *Ibíd.*, 100.

¹²⁴ Enrique Marconi al Gobernador de la Provincia, 23 de junio de 1902. Libro de Notas 1, f. 167-170. ACNM.

incendio de Guayaquil, el 10 de agosto de 1902 en el Teatro Sucre,¹²⁵ o el concierto de fin del año lectivo (1902-1903), que a causa de la muerte de Enrique Marconi fue reprogramado para el 24 de mayo de 1904.¹²⁶ La participación del establecimiento como colaborador en los eventos que organizaban la vida cultural de la ciudad fue constante, tal como señala su inclusión en la agenda de inauguración del Ferrocarril Transandino (1908)¹²⁷ o el Concierto Inaugural de la Exposición Nacional (1909).¹²⁸

Como institución educativa regida por el Ministerio de Instrucción Pública, el CNM realizaba anualmente un evento musical de cierre del año lectivo para mostrar al público los avances de los alumnos. En él participaba la comunidad educativa y se distribuía certificados a los alumnos aprobados por clase.¹²⁹ Así lo muestra el programa de clausura del año 1907-1908, donde se observa que las celebraciones arrancaban con el Himno Nacional y a medida que se desarrollaban, se incluía la interpretación de obras musicales.¹³⁰ Así como en la celebración anual se otorgaba reconocimientos a los alumnos destacados, la institución fortalecía su legitimidad desde la prohibición a los estudiantes para tomaran clases privadas con profesores externos a ella, la limitación de participar de eventos sin autorización del director¹³¹ y la publicación de la primera Edición Oficial del Himno Nacional.

El manejo que de parte de las autoridades se dio respecto al Himno Nacional y su revisión indica cómo, desde criterios musicales, el CNM operaba para convertirse en la voz autorizada sobre lo que se esperaba que fuera la música oficial en el país y por eso, bajo el discurso de profesionalización, intenta concretar su posición dentro del

¹²⁵ Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 19 de julio de 1902. Libro de Notas 1, f. 131-132. ACNM.

¹²⁶ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 19 de noviembre de 1909. Libro de Notas 2, f. 245. ACNM.

¹²⁷ Los gastos indispensables señalados por Brescia para el concierto, fueron: a) Traslado de instrumentos y materiales s/. 25,00; b) Aseo del Teatro y decoración s/. 85,00; c) Porteros y sirvientes s/. 9,00; d) Esfermas para los ensayos y aún para el concierto en el caso de faltar la luz eléctrica (el sobrante servirá para el alumbrado de la clase nocturna que se da en el conservatorio). s/. 35,00; e) Cartulina para programas y texto de la cantata s/. 32,00; f) Impresión de las mismas s/. 30,00; g) Papel de invitaciones e impresión s/. 12; h) Boletería, papel e impresión s/. 4,00; i) Reparto de invitaciones s/. 6,00; j) Bajada de los estrados grandes del salón al escenario y volverlos al Salón después del Concierto; k) Material y trabajo para aumentar una grada en dichos estrados s/. 48,00; l) Compostura de atriles de hierro y madera s/. 10,00. Total: s/. 297,00. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 4 de junio de 1908. Libro de Notas 2, f. 142-3. ACNM.

¹²⁸ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 28 de marzo de 1909. Libro de Notas 2, f. 148. ACNM.

¹²⁹ Programa de entrega de premios del año lectivo 1907-1908, s/r. Libros de exámenes 2, f. 57-63. ACNM.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (Quito: Imprenta Nacional, 1900), 16.

espacio local como juez que clasificaba entre lo que era o no la música. Así, ante el requerimiento del Himno Nacional del Ecuador por parte de la Gerencia de la Exposición Panamericana de Búfalo en 1901, las autoridades del CNM manifestaron que no existía una “instrumentación medianamente correcta” de la canción y por eso, Pedro Traversari Branzanti debió adaptarlo para Banda completa.¹³² Tras la advertencia de la dirección respecto a que “la mayor parte de los ejemplares para piano y canto están llenos de errores y cambios que alteran las bellezas que encierra el original del autor”,¹³³ las correcciones realizadas por Pedro Traversari Branzanti y Enrique Marconi, fueron adoptadas por el gobierno liberal como versiones oficiales para piano solo, piano y canto, y banda, siendo enviadas para impresión a la fábrica Ricordi de Milán.¹³⁴

A decir de Marconi, la impresión de la primera Edición Oficial del Himno Nacional respondió también al hecho de que la “detestable instrumentación” previa del Himno lo había dejado sin ejecución en las Bandas de Música, y su interpretación era poco generalizada en la sociedad y el pueblo. Por esta razón, el accionar de la dirección del Conservatorio era auto asumida “como un deber patriótico”¹³⁵ que le dio a la obra la importancia y popularidad que tenían los Himnos Nacionales en todos los países.¹³⁶

En gran medida, la participación del Conservatorio en el escenario musical local fue posible gracias a la intervención del gobierno que apoyó la actividad constante de las autoridades del establecimiento. Así se observa en la iniciativa de Pedro Traversari Salazar, que para celebrar el 10 de agosto de 1904, propuso al Ministerio de Instrucción Pública la realización de un “concurso que sea un verdadero certamen igual para todos”; de acuerdo a las bases presentadas, los participantes debían componer en el plazo de veinte días una sinfonía de estilo clásico para piano, adaptable para orquesta y destinada a conmemorar a un héroe, presentarla en el Conservatorio que a su vez la pasaría al Ministerio.¹³⁷

¹³² Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 4 de marzo de 1901. Libro de Notas 1, f. 72. ACNM.

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ El tiraje de impresión fue de 1.350 ejemplares en tres ediciones: 200 ejemplares para piano solo, 150 para Banda; y 1.000 para piano y canto. Enrique Marconi a la Fábrica Ricordi de Milán, 28 de marzo de 1901. Libro de Notas 1, f. 74. ACNM. Los ejemplares impresos fueron distribuidos entre las bandas, las instituciones educativas del país y el Conservatorio debió enviarla también a otros conservatorios en el exterior como una carta de presentación de la cultura del Ecuador.

¹³⁵ Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 28 de noviembre de 1901. Libro de Notas 1, f. 99-100. ACNM.

¹³⁶ Pedro P. Traversari B. y Pedro Pablo Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 22 de noviembre de 1901. Libro de Notas 1, f. 95-7. ACNM.

¹³⁷ Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 7 de julio de 1904. Libro de Notas 1, f. 253-4. ACNM.

Este concurso no tuvo mayor éxito y solo se presentó una obra,¹³⁸ lo que muestra que pese a la voluntad de las autoridades y apoyo del gobierno, el poder del Conservatorio no fue automático sino que debió ganarlo de distintas maneras hasta tener una voz en medio de una realidad musical variopinta donde la institución convivía con otros músicos, visiones y organizaciones que por fuera de ella, plantearon alternativas artísticas.

Uno de estos momentos fue en 1902, cuando el Conservatorio organizó un concierto benéfico en favor de los damnificados por el incendio de Guayaquil,¹³⁹ el evento demandó la inversión de 310 sucres de parte del Ministerio de Instrucción Pública y el monto recaudado para ser enviado a la Junta de Beneficencia de Guayaquil apenas alcanzó los 315 sucres.¹⁴⁰ Otra situación de tensión fue la ruptura de relaciones entre Pedro Traversari Salazar y Domingo Brescia en 1905, pues mientras Pedro Traversari Salazar se encontraba becado, según Brescia se presentaba en Europa como el Director del Conservatorio de Quito, cargo por el que seguía cobrando un salario pese a su ausencia. Esta incomodidad, hizo que Brescia ponga a disposición de las autoridades su cargo, en caso de que Pedro Traversari Salazar regresara como subdirector al CNM.¹⁴¹

Sin embargo, la mayor tensión con el Conservatorio en la primera década del siglo XX provino de la rivalidad que se dio con la Sociedad Filarmónica Beethoven. Según los estatutos aprobados el 24 octubre de 1908, especifican que la finalidad de esta Sociedad Artístico-Musical era “propender al engrandecimiento del arte Nacional, creando una escuela sujeta al plan de estudio que acuerde el Cuerpo Directivo”.¹⁴² Con ese fin, los socios activos (músicos) debían pagar 3 sucres de inversión inicial y 2 de cuota mensual, además de asistir a las sesiones, ensayos y conciertos convocados por el Presidente que lideraba el Cuerpo Directivo.¹⁴³ La tensión entre ambas instituciones dedicadas a la educación musical se dio a partir de que en el listado de los casi 60 socios fundadores, constaron los nombres de varios exestudiantes y funcionarios del

¹³⁸ Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 4 de agosto de 1904. Libro de Notas 1, f. 260. ACNM.

¹³⁹ Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 19 de julio de 1902. Libro de Notas 1, f. 131-132. ACNM.

¹⁴⁰ Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 3 de noviembre de 1902. Libro de Notas 1, f. 163-4. ACNM.

¹⁴¹ Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Editorial Porvenir, 1996), 118.

¹⁴² Estatutos de la Sociedad Beethoven, 1908, 2, BEAEP.

¹⁴³ *Ibíd.*

Conservatorio; quienes fueron expulsados durante el incidente provocado por la renovación del contrato de Ulderico Marcelli en 1907.¹⁴⁴

A partir de finales de 1907, la Sociedad también aceptó el ingreso de alumnos, que si bien debían sabían leer y escribir, no requerían conocimientos previos de música para ser aceptados; dichos alumnos podían estudiar un instrumento a su elección, además del aquel designado por los directivos. A cambio de las enseñanzas recibidas, sus representantes previamente firmaban una fianza por 10 sucres que sería cobrada si el estudiante no permanecía por un año o si faltaba sin causa justificada 6 veces en un mes.¹⁴⁵ A diferencia de la educación gratuita brindada en el CNM, los alumnos de la Sociedad debían cubrir el pago mensual de 1 sucre.¹⁴⁶

Desde el momento de aparición de la Sociedad Filarmónica Beethoven, el Conservatorio debió compartir el protagonismo cultural con la nueva organización privada. No obstante, mientras el CNM y sus autoridades extranjeras buscaban lograr reconocimiento artístico y social, las redes de sociabilidad de los miembros, ayudaron a que la Sociedad Filarmónica Beethoven se vinculara con otras sociedades artísticas,¹⁴⁷ difundiera en la prensa sus actividades y participara en todos los eventos patrios o culturales en los que tuvo oportunidad.¹⁴⁸ En este sentido, Segundo Luis Moreno, profesor del CNM, advierte que a partir de la expulsión de los miembros en 1907, arrancó una campaña de desprestigio contra Domingo Brescia y el Conservatorio, donde los periódicos atacaron permanentemente el quehacer institucional o simplemente lo invisibilizaron.¹⁴⁹ Complementa esta visión Luis H. Salgado, quien sostiene que el 11 de agosto de 1911, tras el derrocamiento de Alfaro, “los miembros Beethovenianos se adueñaron del Conservatorio Nacional y consiguieron del Ministro de Educación

¹⁴⁴ En 1907 fueron expulsados 26 alumnos del Conservatorio que a juicio de Brescia, causaron “injuria al distinguido profesor Sr. D. Ulderico Marcelli” cuando intentaron evitar la renovación de su contrato. Las acusaciones a los estudiantes se complementaron con la molestia que causó a Brescia el que hayan pasado por alto su autoridad y fue una de las motivaciones para convocar la junta de profesores, que determinó la expulsión de los estudiantes y la solicitud del despido del profesor Manuel Ma. Novoa. Disposición de Domingo Brescia, 15 de julio de 1907. Libro de Notas 2, f. 50-1. ACNM.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 10.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, 11.

¹⁴⁷ Por ejemplo, en 1909, aparece en la prensa su participación en el “Programa de la sesión solemne con que la Sociedad Artística é Industrial del Pichincha celebró el XCVIII aniversario de la emancipación política de la República de Chile, noble y heroica hermana de la República del Ecuador”. En el evento intervinieron musicalmente la Orquesta de la Sociedad Musical Beethoven, tocaron los señores: Gómez Sojos, Latore, Tipán, Jarrín, Paz y Durán. El Comercio, “Programa”, *El Comercio*, 18 de septiembre de 1908, 2.

¹⁴⁸ El Comercio, “La Sociedad Beethoven”, *El Comercio*, 31 de marzo de 1909, 3.

¹⁴⁹ Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador*, 119.

Pública la cancelación del nombramiento del Director, del maestro Domingo Brescia”.¹⁵⁰

Como se observa a lo largo de este capítulo, durante los once primeros años de reorganización del Conservatorio, los intentos republicanos previos por fomentar la educación artística de los ciudadanos toman un matiz distinto desde 1900. El CNM se desarrolló por el interés gubernamental de brindar a la ciudadanía un lugar de educación artística especializada que también rigió la educación musical en las escuelas públicas y las bandas militares. Esta expectativa liberal debió dialogar con un espacio sociocultural en el que el modelo de conservatorio europeo, ansiado por las élites locales, se fue adaptado a las condiciones quiteñas y desarrolló un Conservatorio propio.

El Conservatorio durante su primera década también vivió momentos de inestabilidad. Por ejemplo, desde su refundación empezó funcionando en el Edificio de la Biblioteca Nacional,¹⁵¹ pero en diciembre de 1902 se cambió a la casa No. 28 de José Ignacio Delgado en la calle García Moreno,¹⁵² y al año siguiente se trasladó a la casa de Fidel Monje en la calle Guayaquil.¹⁵³ En noviembre de 1904, el CNM se mudó a la casa No. 23 de Julia Nájera viuda de Gómez de la Torre;¹⁵⁴ para en 1907, finalmente comprar la casa No. 29 en la calle Cuenca,¹⁵⁵ donde transcurrió gran parte del siglo.

El ascenso de nuevas clases sociales urbanas y la secularización, permiten comprender la diversidad de expresiones sonoras de la ciudad de Quito, pues mientras las élites disfrutaban y bailaban al ritmo de la música importada desde Europa y Estados Unidos, reinterpretada en salones o teatros; los sectores populares entonaban sus instrumentos entre sanjuanitos, pasacalles y otros ritmos que sonaban en las plazas y calles de ciudad. Considerando que el objetivo de la segunda fundación del Conservatorio era engrandecer y desarrollar la cultura del país, los métodos y repertorios difundidos en la institución durante este momento de embrionario, se

¹⁵⁰ Luis Humberto Salgado, “El Conservatorio de Música y sus directores”, *Anales LXXX*, n.º 333-4 (julio-diciembre, 1952): 220.

¹⁵¹ Decreto de Presupuesto de Gastos del Conservatorio Nacional de Música de la Capital, 27 de abril de 1900, f. 156. ANE, Fondo Ministerio de Hacienda, Serie Ministerio de Instrucción Pública 1900-1901. Caja 843. Tomo 1419. Año 1900.

¹⁵² Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 3 de diciembre de 1902, Libro de Notas 1, f. 167-170.

¹⁵³ Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 7 de diciembre de 1903. Libro de Notas 1, f. 213-5.

¹⁵⁴ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 14 de noviembre de 1904. Libro de Notas 1, f. 281-2.

¹⁵⁵ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 21 de junio de 1911. Libro de Notas 2, f. 392-8.

alinearon más con los gustos de las élites que desde el Teatro Sucre, las óperas, las zarzuelas y los cánones europeos buscaban civilizar a los sectores populares.

Pero ¿quiénes eran las personas convocadas a cumplir esa misión?, ¿quiénes fueron los alumnos y alumnas que se formaron en la institución?, ¿qué visión de arte era impartida en las clases y cómo comulgó ella con la dinámica de la ciudad?, esas son varias de las interrogantes que desarrollaremos en el siguiente capítulo para caracterizar socialmente a los miembros de este comunicada educativa y dilucidar el proceso de profesionalización del saber musical en su interior.

Capítulo segundo

La institución educativa y el saber musical

Tras más de 119 años de funcionamiento ininterrumpido y haber sido el espacio educativo de varios de los músicos académicos más afamados del país en el siglo XX, el Conservatorio de Quito ha sido también lugar para el desarrollo de mitos en la literatura a su alrededor, entre cuyos autores se encuentran exestudiantes y profesores que resaltan su labor “patriótica” o por el contrario, de quienes lo caracterizan como un sitio elitista de exclusión sonora y social. Con el deseo de tomar distancia de estas posturas binarias, el siguiente capítulo ha sido elaborado a partir de la sistematización de los libros de comunicaciones, los cuadernos de matrículas y los registros de asistencia docentes, con miras a entender la institución como un espacio desde donde se configuraron imaginarios sobre el arte, a través del disciplinamiento y la diferenciación social presente en los contenidos educativos así como en la organización interna.

El capítulo está compuesto por cuatro apartados. En el primero analizaremos la estructura institucional del CNM, de tal forma que el lector pueda familiarizarse con las funciones encomendadas principalmente al personal administrativo. En el segundo, presentaremos al cuerpo docente que desde sus trayectorias personales, dieron vida a los conocimientos impartidos a los estudiantes. Mientras que el tercero tematiza a los estudiantes como cuerpo colectivo diverso en clasificación y jerarquización constante; para en el cuarto subcapítulo dibujar las características del músico ideal que se deseaba alcanzar a través de la educación musical impartida en la institución en el marco de sus métodos de estudio y el repertorio adoptado en varios conciertos.

Desde la revisión de la información proporcionada por la documentación administrativa y notas de prensa sobre el plantel, se ha visto oportuno subrayar la presencia de extranjeros, mujeres y *obreros*,¹ que integraron el centro educativo, pues

¹ En este capítulo haremos uso del término *obrero* u *obreros* aclarando que lo hacemos con el fin de evidenciar el uso del lenguaje oficial que -desde su imaginario de progreso e industrialización- hicieron los ministros y autoridades institucionales, más que por la autodenominación de los sujetos que formaban parte del cuerpo artesanal heterogéneo al que alude. Por ejemplo, al Informe del Ministerio de Instrucción Pública de 1911, se anexa el oficio enviado por la el Director de la Escuela de Bellas Artes en el que se indica la “implantación de clases nocturnas de dibujo de aplicación, para dar á la clase obrera los conocimientos de dibujo aplicado á los diferentes ramos industriales [...] no se han hecho sentir, los beneficios de esta escuela a la clase industrial que tanto lo necesita”. Lo propio ocurrió en el lenguaje aplicado en comunicaciones emitidas por el Director del CNM cuando propuso las clases nocturnas. A.

desde ellos es posible observar los matices que abrazaron al lugar en sus primeros años de reapertura y comprender bajo qué condiciones ocurrió su vinculación al CNM.

1. El personal administrativo

Según el Decreto de Creación² y el Reglamento,³ el CNM estaba conformado de dos grupos de funcionarios: por un lado los que ellos denominaban “cuerpo administrativo” y por otro, el “cuerpo de profesores”. El cuerpo administrativo incluía las autoridades ejecutivas, académicas y disciplinarias, como: director, subdirector-secretario, mayordomo-inspector, inspectora y portero. Mientras que el cuerpo de profesores era el conjunto de instructores responsables de la enseñanza de las materias correspondientes. A lo largo de los años, ambos grupos se ampliaron y cambiaron según los criterios de las autoridades, las necesidades o simplemente como respuesta a la transformación presupuestaria de la institución. De ahí que este acápite sea una descripción en rasgos generales de las funciones de cada uno de los miembros y no un estudio detallado de los personajes que asumieron los cargos.

Dentro de la estructura jerárquica del CNM, el director era la figura con mayor influencia, porque conectaba a las autoridades políticas y educativas del país con el establecimiento. Con sus informes anuales y comunicaciones constantes, él debía mostrar que estaba cumpliendo su función central: la vigilancia administrativa, técnica y disciplinaria del establecimiento.⁴ El director era quien proponía al Ministerio de Instrucción Pública el nombre de las personas idóneas para ser becadas, así como de las contratadas, despedidas y suspendidas. Además, como máxima autoridad, era quien concedía licencias o permisos a los empleados en casos de necesidad urgente.⁵ En el régimen interno, él era quien fijaba los días y horas de las clases ordinarias y el periodo de exámenes, le comunicaba a la institución de control educativo correspondiente e invitaba a las autoridades para que asistan a los exámenes públicos. Adicionalmente,

Reyes V., *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la Nación en 1911* (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911), 21.

² Véase Eloy Alfaro, “Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, 26 de abril de 1900. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-1.

³ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (Quito: Imprenta Nacional, 1900).

⁴ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (Quito: Imprenta Nacional, 1900), 6-8.

⁵ *Ibíd.*

desde sus conocimientos musicales, él debía dirigir los actos de servicio, y conciertos, aprobada los planes de estudios, las propuestas académicas, las clases y sus contenidos.

Durante la primera década del siglo XX, fueron directores los músicos: Enrique Marconi, Pedro Traversari Salazar, Domingo Brescia y Sixto María Durán. De este grupo hemos excluido a Pedro Paz, quien asumió la dirección del CNM entre agosto y septiembre de 1911, por carecer de información sobre él y porque su corta gestión se centró principalmente en hacer seguimiento al inventario de la institución y advertir irregularidades sobre contrataciones, compras y presupuestos de la administración anterior, de tal manera que a los 2 meses de haber sido nombrado como director, se marchó a estudiar violín en Europa y el cargo quedó en manos de Sixto María Durán.⁶ Durán mantuvo la estabilidad administrativa y el orden en el Conservatorio hasta que en 1916 renunció para dar paso a la administración de Pedro Traversari Salazar.⁷

Enrique Marconi⁸ y Domingo Brescia⁹ fueron músicos italianos traídos al país desde Chile con sus familias. Ambos recogen experiencias musicales construidas a partir de su formación en Europa, su traslado a Chile y su vinculación con escenarios artísticos o sitios de educación musical locales. Por un lado se puede notar la práctica coral en Marconi, mientras que Brescia adquirió gran reconocimiento como compositor

⁶ Luis Humberto Salgado, “El Conservatorio de Música”, 220.

⁷ Tras su regreso de Italia, Pedro Pablo Traversari Salazar se había desempeñado como Director General de Bandas Militares y entonces era Director General de Bellas Artes. El Tiempo, “Concurso Musical”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1908, 1-2, <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/8441>.

⁸ Enrique Marconi (Montova, Italia- Quito, 1903) Profesor y compositor musical. Estudiante del maestro Lucio Campiani. Fue maestro de coros y director de orquesta en el Teatro de Mantua. Profesor de música y canto de las escuelas municipales. En 1883 llegó a Chile bajo contrato del empresario Luis Sarelli, como maestro director de coros del Teatro Municipal hasta 1890. Dio lecciones de música en los colegio San Ignacio y de los Sagrados Corazones hasta que en 1900 se trasladó a Quito. Eugenio Pereira Salas, *Biografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886* (Santiago: Editorial Universitaria: 1978), 93; John L. Walker, “Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia”, *El Diablo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 81-2, <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaled07>.

⁹ Domingo Brescia (Pirano, 1866- Estado Unidos, 1939) Estudió composición en Milán con Amilcare Ponchielli y después en Bolonia con Giuseppe Martucci. En Bolonia fue director de un Instituto Musical local, trabajó como director de coros en el teatro lírico de la localidad y colaboró en el montaje de varias obras. En 1892 viajó a Chile como director de coros de la compañía lírica italiana. Después se dedicó a la enseñanza particular de música en Concepción, donde además de desarrollar muchas obras musicales, colaboró en la creación de una Academia Literaria. En 1898 regresó a Santiago, donde le nombraron profesor de Armonía, y en 1900, subdirector del Conservatorio Nacional. En 1904 se mudó a Quito y tras la cancelación de su contrato como Director del Conservatorio Nacional, en 1911 viaja a Estado Unidos. Residió en Georgia y luego en San Francisco donde realizó varias composiciones por encargo, estrenó varias obras de música de cámara en el Berkshire Chamber Music Festival. Entre 1925 y 1939 fue profesor de contrapunto y composición en Mills College. John L. Walker, “Los músicos italianos”, 82-5. Fernando García Arancibia, “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, n.º 175 (enero-junio, 1991), 42-56, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13711/13990>.

promotor de la corriente nacionalista en el sur del continente. Al igual que lo hizo en su momento Pedro Traversari Salazar, los dos propusieron en la institución su visión educativa y musical en la contratación de personal o la adquisición de materiales de estudio e instrumentos en Europa, su horizonte artístico.¹⁰

Pedro Traversari Salazar a pesar de haber nacido en Ecuador,¹¹ hijo de uno los profesores italianos contratados en 1872 por García Moreno, adquirió su formación musical formal en el Conservatorio de Chile. Este músico, además de vincularse con la Escuela de Bellas Artes, recibió en 1904 una beca del Gobierno para continuar sus estudios en Italia y hacer seguimiento de los becados que se encontraban en Europa; aumentando así su reconocimiento y posición social. El también ecuatoriano, Sixto María Durán,¹² fue el único director de este periodo que se formó en el país y que no tuvo una educación musical académica en un conservatorio sino que se destacó desde su vínculo con las sociedades artísticas y el ejercicio de la abogacía.

En la estructura administrativa, a la figura del director le seguía la del subdirector-secretario, que era el comisionado para vigilar el cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y el orden en los estudios por parte de los profesores,

¹⁰ Véase: Fernando García Arancibia, “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, n.º175 (enero-junio, 1991): 48, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13711/13990>; Eugenio Pereira Salas, *Biografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886* (Santiago: Editorial Universitaria: 1978), 93, 117; John L. Walker, “Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia”, *El Diablo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 42-56, 81-2, <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaled7>; Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), t. 1, 576-9; Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), 2: 1377-1383.

¹¹ Pedro Pablo Traversari Salazar (Quito, 1874 - Quito, 1956) fue un músico quiteño multifacético, hijo del flautista, Pedro Pablo Traversari Branzanti y de Alegría Salazar Villavicencio, hija del General Francisco Salazar. Pese a haber nacido en Quito, vivió en Santiago de Chile entre 1877 y 1900, ciudad donde cursó sus estudios hasta titularse como profesor de teoría estética e historia del arte en 1898 por el Conservatorio Nacional de Santiago. Se desempeñó como director de bandas, fue director del Conservatorio Nacional de Música en Quito en varias oportunidades, director de la Sección de Bellas Artes anexa al Conservatorio Nacional de Música (1904), director y profesor de la Academia de Bellas Artes de Riobamba (1927) y del Conservatorio de Música Antonio Neumane de Guayaquil (1928-1936, 1944), creador del Museo de Instrumentos Musicales que lleva su nombre en la Casa de La Cultura Ecuatoriana y redactor de las publicaciones *El Arte* y *la Gacela en Chile* (1897) y de *la Platea de Quito* (1904), así como de varios tratados musicológicos y teóricos sobre artes. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), 2: 1377-1383. Eugenio Pereira Salas, *Biografía Musical de Chile*, 117.

¹² Sixto María Durán Cárdenas (Quito, 1875-Quito, 1947). Pianista, abogado y compositor. Su madre, música y ejecutante de arpa le acercó al arte musical, que estudió en el Seminario Menor de San Luis. Fue miembro de la Sociedad Jurídica Literaria desde 1902 y en 1904 fue nombrado Director de la Escuela de Artes y Oficios, institución que lideró en varias ocasiones como también ocurrió con el Conservatorio. Escribió varios ensayos sobre música, teoría y técnica musical publicados en revistas nacionales e internacionales. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), t. 1. 576-9.

empleados y alumnos. Su ubicación era estratégica porque además de ser el contacto entre docentes y el director, era el responsable de la secretaría y la tesorería, el garante del archivo de música, la biblioteca, el instrumental y los muebles del Conservatorio; convirtiéndose así en un puesto de confianza que custodiaba cada uno de los objetos que conformaban el inventario institucional.¹³

Durante la gestión de Marconi, el cargo estuvo en mano de Pedro Traversi Salazar y tras la muerte del director italiano quedó vacante. Con Brescia como director, en 1905 la subdirección la asumió Mario de la Torre, hasta que en 1907 el director propuso la eliminación del cargo y la asignación de estos recursos a la dotación de becas de estudio. Los cambios evidencian que más allá de los títulos o denominaciones, la institución se encontraba en un proceso embrionario de configuración y funcionaba de acuerdo a las actividades asignadas a cada persona por la máxima autoridad, no ciñéndose estrictamente al mandato legal del Reglamento.

En lo que atañe a la vigilancia de los estudiantes, el CNM diferenciaba espacios y funciones de control según el género. Cada sección contaba con una persona encargada de cuidar del orden y la “compostura” de los alumnos, una inspectora era la responsable de las estudiantes mujeres y un mayordomo-inspector de los estudiantes hombres. En la sección de mujeres, desde la reapertura en 1900 hasta después de 1911, conservó el cargo de inspectora Manuela Terán.¹⁴ Entre sus obligaciones se encontraba el asistir diariamente al Conservatorio por el tiempo que duraban las clases de su sección y llevar permanente un registro para el monitoreo de la asistencia, puntualidad y conducta de las estudiantes.

En la sección de hombres, el mayordomo-inspector cumplía las mismas funciones que la inspectora; sin embargo, mientras que Manuela Terán debía manuscibir los pliegos que ordenen sus superiores, el mayordomo-inspector debía combinar la inspección con la vigilancia de la limpieza general del edificio y la conservación de los muebles e instrumental.¹⁵ Al igual que el portero, quien respondía por el aseo en general del lugar y estaba al servicio de la dirección y del cuerpo de profesores,¹⁶ él vivía en el edificio del CNM. Las fuentes permiten inferir que su papel era un cargo de confianza, no solo porque una vez que se convertía en “habilitado” tenía

¹³ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (Quito: Imprenta Nacional, 1900), 8.

¹⁴ En las fuentes consultadas, muchas veces se la nombra como Manuela T., viuda de Pólit.

¹⁵ *Ibíd.*, 8-9.

¹⁶ *Ibíd.*, 9-10.

la autoridad administrativa para vincularse con los cobros y pagos, sino porque al ser responsable de la vigilancia y el control, de profesores y estudiantes, fungía como “ojos y oídos” de la máxima autoridad.

Una muestra de la valoración del compañerismo para este cargo es el episodio de junio de 1907, a partir del cual Brescia advierte al Ministro de Instrucción Pública que Manuel Ma. Novoa no ha cumplido con sus deberes de vigilancia de la conducta de los alumnos al no comunicarle la organización de estudiantes para impedir que Ulderico Marcelli se mantenga como profesor. A partir de este suceso, y ante la participación de un pariente de Novoa, indica la pérdida de confianza en él y solicita su despido.¹⁷

Entre 1900 y 1911, las tareas de inspección masculina estuvieron a cargo de diferentes funcionarios que se fueron adaptando a la estructura cambiante de la institución, que a medida que crecía demandaba más personas como sirvientes, inspector adicional, inspector habilitado, entre otros.¹⁸

2. El personal docente

Los funcionarios responsables de la enseñanza artística y actividades de la institución eran los profesores titulares, ayudantes y profesores interinos. Todos ellos debían acudir al establecimiento de acuerdo al horario de su clase y preparar a los alumnos para los exámenes y/o ejercicios públicos o privados del establecimiento. Adicionalmente, cada profesor o profesora debía llevar su propio registro de asistencia, conducta y calificaciones de los alumnos.

El cuerpo docente estuvo constituido por hombres y mujeres, quienes asumían una cátedra de acuerdo a la evaluación de la máxima autoridad sobre su trayectoria o experiencia musical. Su procedencia fue variada, el Gobierno contrató a músicos locales, extranjeros que se encontraban en el país por motivos artísticos, a extranjeros que residían en otros países y a estudiantes becados que iniciaron su carrera docente como ayudantes de cátedra.¹⁹

La contratación de músicos extranjeros fue una práctica recurrente en el CNM. Además de Pedro Traversari Brazanti, Pedro Traversari Salazar, Enrique y Clementina Marconi, quienes –como hemos visto– vinieron contratados desde Chile durante el

¹⁷ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 15 de julio de 1907. Libro de Notas 2, f. 50-1. ACNM.

¹⁸ Véase Anexo 7.

¹⁹ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio*, 10-12.

Gobierno de Alfaro, se suman los profesores Ulderico Marcelli,²⁰ Domingo Brescia y Emma Gasparini (esposa de Domingo Brescia). El primero en llegar fue Marcelli quien en Chile fue estudiante de Brescia y en Quito contrajo matrimonio con Clementina Marconi. Luego de salir del Conservatorio impulsó su compañía lírica con la que tuvo presentaciones en Guayaquil para en 1910 mudarse a Estado Unidos con su familia.

Aunque la historiografía nacionalista ha querido sobredimensionar el apoyo de Alfaro al Conservatorio e indica a Italia como el país desde donde se trajeron varios maestros, es necesario aclarar que el único contratado en Europa fue el italiano Ugo Gigante²¹ en 1910. Lo que no quita la presencia de los españoles José Ma. Behobide y Román Rey, del belga Teófilo Delestré o del chileno Enrique Fósforo,²² que tomaron las cátedras correspondientes una vez que ya se encontraban en el país.

La clasificación docente en la que se basó la remuneración económica por sus servicios, se dio sobre criterios de sexo, nacionalidad, antecedentes educativos y experiencia musical; las fuentes muestran que con frecuencia los profesores extranjeros percibían un sueldo mayor a los locales, igual que los hombres frente a los honorarios que recibían las mujeres.²³ Ante la diversidad de perfiles, a continuación realizaremos

²⁰ Ulderico Marcelli (1882-1962) Compositor, cornista y violinista. Se desconoce exactamente cuando sale del Ecuador pero según Walker, desde 1910 residió en San Francisco (California-EEUU.), donde trabajó en varios conjuntos y fue parte de la Orquesta Sinfónica de la ciudad. Se convirtió en director de orquesta y trabajó en Oakland como parte de los músicos en teatros de cine silente. A finales de 1922, viajó a los Ángeles y compuso la música de la película “Salomé”, a la par que se destacó como director de orquesta de la Empresa Grauman en Hollywood. Considerando que a finales de la década de 1920, el cine silente fue reemplazado por el cine dialogado, Marcelli se dedicó a la radio en Chicago, dirigiendo las orquestas de varios programas transmitidos nacionalmente. Tras la II Guerra Mundial, regresó a California, donde continuó con presentaciones profesionales en su lugar de residencia. John L. Walker, “Los músicos italianos”, 85-6.

²¹ Hugo Gigante (Ugo Giuseppe Gigante) (1885-1961), vino al Ecuador iniciando la década de 1910 contratado como profesor de violín y viola para el Conservatorio, establecimiento donde laboró hasta 1915, año en que dio un exitoso concierto de despedida en el Teatro Sucre. Fue director general de las Bandas Militares de Quito. Entre sus discípulos, Pablo Guerrero reconoce a Pedro Noroña, Leonidas Maya, Raquel Arévalo y Manuela Gómez de la Torre. Ibíd., 84; Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música*, 681.

²² Enrique Fósforo. En 1901 Marconi escribe al Ministro de Instrucción Pública que “ha llegado a esta patria un competente profesor de instrumentos de metal. [...] Lo conocí en Santiago de Chile, como profesor de trombón en el Teatro Municipal. [...] El Señor Fósforo se trasladó a este país creyendo encontrar aquí mejor suerte de la que tenía en Chile, no siendo así y habiéndole acaecido varias desgracias en su viaje como la pérdida de casi todo su equipaje, su situación hoy por hoy es de lo más lamentable [...]. En vista de que aquí no hay un buen profesor de Instrumentos de metal y del cual hemos carecido en el Conservatorio, considero un deber manifestarle á usted que es una oportunidad muy ventajosa para el Gobierno contratar al Señor Fósforo”. Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 16 de febrero de 1901. Libro de Notas 1, f. 66-68. ACNM. La obra de Sandoval se recoge un listado de los alumnos que estudiaron en el Conservatorio de Santiago, en él se indica que Enrique Fósforo (al parecer es un error de digitación) ingresó a la institución en 1896 para estudiar trombón. Luis Sandoval, *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación “1849 á 1911”* (Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911), 65-6.

²³ Véase Anexo 7.

una caracterización social de acuerdo con rasgos compartidos por las personas de quienes tenemos información sobre sus vínculos sociales, familiares o educación.

El periodo liberal ha sido visto por la historiografía tradicional como una ruptura entre la producción artístico/musical y la iglesia,²⁴ no obstante, los registros del CNM prueban que profesores participaban en congregaciones y otras instituciones religiosas. Por ejemplo, David Ramos²⁵ era organista de la catedral, Mario de la Torre²⁶ trabajaba como maestro de capilla de la Iglesia Metropolitana y el español José Ma. Behobide estaba conectado con la Iglesia de la Compañía.²⁷ Estos datos comprueban que, a nivel sonoro, la Iglesia no había perdido su esplendor y alienta la posibilidad de que el objetivo de García Moreno de mejorar la música sagrada y profana en realidad se haya llevado a cabo en el último cuarto del siglo XIX.²⁸

La documentación recopilada muestra que algunos docentes del CNM habían estado relacionados en años anteriores con el Conservatorio de García Moreno. Por ejemplo, Pedro Traversari Branzanti,²⁹ quien fue uno de los profesores italianos contratados en 1872, fue también uno de los primeros docentes requeridos en 1900.

²⁴ Juan Mullo por ejemplo, considera que con la fundación del CNM fue posible la consolidación del movimiento nacionalista, principalmente por el impulso brindado por Domingo Brescia con sus composiciones sobre temas indígenas. Adicionalmente, postula que “fue a partir del liberalismo que comenzó a superarse la mentalidad barrica-religiosa de compositores místicos y conservadores como Aparicio Córdova y Antonio Nieto [...] hacia creaciones musicales con la influencia mayormente laica y liberal. Juan Mullo Sandoval, *Cantos Montoneros y Chapulos. Semántica de la canción alfarista* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede-E. /Corporación Editora Nacional, 2015), 116-7.

²⁵ En la investigación complementaria de Luis Rivadeneira se señala que además de ser profesor del Conservatorio, Ramos figura como profesor de piano en una guía de la ciudad de 1931. Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Editorial Porvenir, 1996), 101.

²⁶ Luis Rivadeneira indica que Mario de la Torre fue traductor y compendiador del texto *Tratado completo de la Teoría y práctica de la armonía* de François J. Fetis, publicada por la Imprenta del Clero en 1879. *Ibíd.*, 102-3.

²⁷ José María Behovide. Organista y compositor vasco. Inició sus estudios musicales en su natal Guipúzcoa y los amplió en el Conservatorio de Madrid. Llegó a Quito en 1903 de la edad de 18 años, contratado como organista para la Iglesia de la Compañía. *Ibíd.*, 112.

²⁸ Véase Rossi Godoy Estévez, “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)” (tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016), <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6939>.

²⁹ Pedro Pablo Traversari Branzanti (Rávena-Italia 1838 - Quito 1903). Hijo de padres acaudalados, cursó estudios de humanidades en el instituto local y su capacidad musical le permitió formar parte desde joven de la Academia Filarmónica. Fue profesor y director del orfeón del regimiento No. 23 de Infantería, y en 1868 recibió el diploma de maestro de bandas, lo que le abrió la oportunidad de hacerse de la Dirección de la Banda Nacional de Milán. En 1871, como primera flauta y maestro de la banda de la Compañía de Ópera y Baile de la Empresa Fuentes, viajó a Lima donde paralelamente se abrió la oportunidad de que venga a Quito como Director General de las Bandas de la República y profesor del Conservatorio. Tras su rechazo a la oferta de Antonio Borrero para alargar el tiempo de su contrato, partió con su esposa e hijos a Italia, pero en Chile encontró la oportunidad de quedarse como músico. Siguiendo a Balmaceda, Guerrero indica que él introdujo en Chile las retretas combinadas o festivales que antes no se conocían, proceso previo a su regreso al Ecuador como profesor del Conservatorio en 1900. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música*, 1376-7.

Igual que Rafael E. Valdivieso,³⁰ hijo de José Manuel Valdivieso y estudiante de Juan Agustín Guerrero, quienes fueron profesor de violín y subdirector, respectivamente, como señalan los registros de 1873-1875. Según el primer listado propuesto por Enrique Marconi para formar el cuerpo de profesores,³¹ la cátedra de violín y viola fue pensada para ser ocupada por Amable Carlos Ortiz,³² quien yació como uno de los alumnos destacados del antiguo conservatorio. Otro vínculo con los procesos previos de educación musical son las conexiones de varios catedráticos con sociedades filarmónicas, compañías artísticas y bandas musicales nacionales, entre ellos: Nicolás Guerra,³³ Ramón Velásquez³⁴ y Román Rey.³⁵ Se suma a ello las fuertes conexiones de Sixto María Durán, José Guarro Elías,³⁶ Quintiliano Sánchez y J. Ezequiel Bastidas F.³⁷ con grupos letrados e intelectuales de promoción cultural y artística.

Para finales del siglo XIX e inicios del XX seguían siendo escasos los espacios de educación musical formal en el país y esa carencia permitió que la enseñanza musical tuviera lugar al interior de los espacios familiares y religiosos. Este fue el caso de los

³⁰ Rafael Enrique Valdivieso (1870-1939) Compositor y organista quiteño, hijo de José Manuel Valdivieso y estudiante de Juan Agustín Guerrero (Subdirector y director del Conservatorio de 1870). Tomó clases de música religiosa con Pablo Virgilio Maldonado y tras la reapertura del CNM ingresó como estudiante para luego desempeñarse como maestro del lugar hasta su jubilación. *Ibíd.*, 1409-10.

³¹ En el documento constaban los nombres de Manuela Terán, Sixto M. Durán, Enrique Córdoba, Amable Carlos Ortiz, David Ramos, Nicolás Vásquez, Manuel Ma. Novoa y Andrés Andrade. Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 23 de mayo de 1900. Libro de Notas 1, f. 2-3. ACNM.

³² Por la temporalidad y ubicación, posiblemente es un error de orden en la escritura y se quería referir a Carlos Amable Ortiz Merizalde (1859-1937) Compositor, violinista y pianista quiteño que estudió en el Conservatorio de 1870, haciéndose acreedor de varios premios en los certámenes institucionales y recibiendo la promesa inconclusa del presidente García Moreno de continuar sus estudios musicales en Milán. Fundador de la Estudiantina Ecuatoriana en 1888, entre 1888-1889 fue director de bandas del Ejército. En las primeras décadas del siglo XX, sus partituras y composiciones en rollos de pianola fueron muy populares y se comercializaban en los almacenes de música. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música*, 1048 - 9.

³³ Nicolás Abelardo Guerra (1869-1937). Compositor y pianista quiteño, fue director de la Estudiantina Ecuatoriana (1888) y de la Estudiantina de Quito (1892). Trabajó también como director y maestro concertador en varias compañías de zarzuela. En 1895 editó su tratado *Nuevos elementos de música* y en 1911 *Gramática Musical*, texto que en 1912 se adoptó como texto de enseñanza para educación primaria y secundaria. Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador*, 107.

³⁴ Enrique Ramón Velásquez González (1894-1937). Compositor, clarinetista y organista quiteño. Además de ser estudiante y luego profesor del Conservatorio, organizó y dirigió varias bandas musicales como la de la Magdalena, de Cumbayá, de Pomasqui, la banda del Regimiento Quinto Guayas de Manabí y una banda obrera coordinada por los jesuitas. Además, fue organista de la catedral. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música*, 1435.

³⁵ Román Rey. Trompetista y compositor español que llegó al Ecuador en 1904 como parte de la orquesta de la Compañía de Ópera Lambardi y como profesor del Conservatorio y director de la Banda Batallón Pichincha se radicó en el país. Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador*, 128.

³⁶ Segundo Luis Moreno indica que José Guarro Elías fue un músico español muy competente, compositor y director de teatro. *Ibíd.*, 113.

³⁷ Pablo Guerrero plantea que integró el Quinteto Beethoven con el cual se presentó en el Teatro Sucre en 1912, además de ser profesor del Conservatorio formó parte de su Orquesta Sinfónica que viajó a Guayaquil en 1920. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música*, 309.

profesores ayudantes del Conservatorio: Enrique Córdoba A.,³⁸ Segundo Luis Moreno³⁹ y Francisco Salgado A.⁴⁰ De ellos, debemos identificar su mérito propio, pero también es fundamental registrar el gran valor de las redes familiares que infirieron para que esta práctica se reproduzca al interior del CNM y fortalezca la idea de la música como don innato cultivado en el seno del hogar sobre los saberes de las generaciones previas,⁴¹ que gracias a este espacio estatal podía ser trabajado, perfeccionado y valorado.

La formación de redes familiares no es extraña en los libros de matrículas, donde a pesar del cupo limitado para estudiantes, se pueden encontrar casos donde estudian tres hermanas y una prima de la misma familia. Me refiero Pepa Oakford, hija del cartógrafo Ricardo Oakford y Josefina Salvador que de nueve años era compañera de sus primas María, Isabel y Juana Salvador, hijas de Juan Salvador y Josefina Oskorf; o la familia Steffan también originaria de Francia y conformada por tres hijas y un hijo de J. Federico Steffan y Lorenza Scherer; o la familia Ripalda Jácome cuyas hijas María E., Mercedes E. y Rosario Belina eran compañeras; o María Isabela y Josefina Terán, hijas de Armando Terán (hermano de Manuela Terán v. de Pólit) y Rosario Coloma.

Estos casos son una muestra pequeña de una actividad frecuente en la institución, así como el hecho de que los hijos/as de los/as profesores/as estudien ahí, entre ellos: Aida Marcelli Marconi (hija de Ulderico Marcelli y Clementina Marconi), Pierino Brescia (hijo de Domingo Brescia y Emma Gasparini), Luis A. de la Torre (hijo de Mario de la Torre y María Z. Nieto), Sergio E. Valdivieso (hijo de Rafael E.

³⁸ Enrique Córdoba Arboleda. Hijo y discípulo de Aparicio Córdoba (estudiante del Conservatorio de 1870 y Presidente de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia). Obtuvo varios premios por las composiciones que envió a la Exposición de 1909 en Quito, las VIII Olimpiadas de París y la Exposición Universal de Sevilla en 1930. *Ibíd.*, 487-490.

³⁹ Segundo Luis Moreno (1882-1972) Musicólogo, compositor y director de banda nacido en Cotacachi. Hijo de músico Segundo Moreno Terán, inició como músico del coro de la iglesia local y tomó clases con Virgilio Francisco Chaves mientras tocaba el clarinete en una banda de aficionados en 1898. Ingresó como estudiante en el Conservatorio y llegó a ser profesor. Después de regir en 1911 el Centro Musical Ecuador, pasó a dirigir varias bandas militares y en 1937 recibió el nombramiento de Director-fundador del Conservatorio de Música de Cuenca. *Ibíd.*, 928- 941.

⁴⁰ José Francisco Salgado Ayala (1880-1970) Compositor, crítico musical y pianista cayambeño. Desde joven prestó servicios de maestro de capilla en la Iglesia de su ciudad. Se graduó en 1917 como pianista en el Conservatorio, donde también fue profesor. Entre 1920-1929 se desempeñó como director de bandas militares, para entre 1931 y 1935 liderar su Compañía Lírica Dramático Ecuatoriana. Fue Director del Conservatorio de 1937 a 1939. Fue profesor de Armonía y piano en el Conservatorio de Cuenca y entre 1949 y 1954 fue Director de la Escuela de Música de la Universidad de Loja. Padre de los músicos y compositores Luis Humberto y Gustavo Salgado Torres. *Ibíd.*, 1235-1238.

⁴¹ Cabe recordar que en la concepción de la antigüedad Grecolatina, la música era considerada un secreto profesional transmitida desde los sacerdotes y aedos a las familias que hereditariamente eran las encargadas de preservar ese conocimiento. Como se puede observar en las prácticas aplicadas en el CNM, la conformación de familias de músicos no solo fue una alternativa laboral para las generaciones siguientes sino que de algún modo se convirtió en un modo de honrar a la familia en sí misma por medio de perpetuar sus saberes musicales.

Valdivieso y Carmen C. de Valdivieso), Luis Humberto Salgado (hijo de Francisco Salgado y Betsabé Torres), y el caso más numeroso de los hermanos: P. José M., Carlos J. y Luis Antoni Orti (hijos de José María Orti y Josefina Proaño).⁴²

El CNM fue un espacio de reconocimiento y distinción social para la formación de familias enteras de músicos, donde los alumnos de diferentes estratos sociales compartían aulas con parientes de autoridades militares, educativas o políticas. Entre otros, nos referimos a: el colombiano Ernesto León (hijo de Clelio León y Zoila Sarasti A.) pero como representante consta el General José Ma. Sarasti; la ambateña Blanca Martínez (hija de Luis A. Martínez y Rosario Mera de Martínez) cuyo representante era Juan León Mera; las peruanas Rosa y Marina Andrade (hijas de Roberto Andrade e Isolina Arana); las francesas Jeamme, Valentine y Marguerite Gonnessiat (hijas de Amelia Girand y el astrólogo Francisco Gonnessiat, director del Observatorio Astronómico de Quito). Aún no se ha podido identificar la relación de los guayaquileños Ma. Teresa Arbelaiz Venegas, Gustavo y Marta Paredes con Ana Paredes Arosemena (esposa de Eloy Alfaro), pero es ella quien firma como Ana P. de Alfaro en los libros de matrículas en calidad de representante de los estudiantes indicados, que registran su domicilio en la calle Chile, Casa Presidencial.⁴³

Al momento hay algunos docentes de quienes la información encontrada ha sido mínima o inexistente, sin embargo vale al menos nombrarlos: Pedro Noroña que entre 1936-1937 llegó a ser director del Conservatorio, Luis J. Salcedo,⁴⁴ Enrique Nieto Guzmán, José María Orti, Agustín Henríquez G. y Miguel Morán.

En la mayor parte de producciones historiográficas sobre el Conservatorio se ha visibilizado sustancialmente el trabajo de las autoridades o los profesores hombres, por lo que es oportuno indicar que dentro de la institución también trabajaron docentes mujeres. Ante el número creciente de estudiantes de la sección de mujeres,⁴⁵ la intervención más visible de ellas mismas en la vida cultural de la ciudad y el protagonismo musical de las músicas que integraban las compañías artísticas que visitaban la ciudad, el CNM se vio obligado a demandar más personal para que ocupen las clases de piano, teoría y canto.⁴⁶

⁴² Véase Libros de Matrículas Sección de Hombres y Señoritas: 1902-1911.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ Contrabajista, se graduó en el Conservatorio en 1928 y dictó clases en la institución de solfeo y contrabajo. Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador*, 123.

⁴⁵ Anexo 8.

⁴⁶ Nancy Yáñez, *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005).

Entre 1900 y 1911, el CNM contó con el trabajo de Lucrecia Jarrín, Rosa M. Cobo, Mercedes Villamarín,⁴⁷ Clementina Marconi, Josefina Veintemilla,⁴⁸ Concepción Moscoso y Emma Gasparini. Lo que advierte que pese a la estructura patriarcal jerárquica de la sociedad y la institución, las mujeres encontraron una posibilidad laboral con el estudio musical, alcanzando la meta propuesta por el régimen garciano de tener profesoras instructoras para educar a las niñas y del régimen liberal de incluir a las mujeres en el mercado de laboral. A excepción de Hortensia Proaño,⁴⁹ la información suministrada en las fuentes ha sido escasa, llegando máximo a aparecer en alusiones como “esposa de” o “hija de”, aplicadas para Emma Gasparini y Clementina Marconi.⁵⁰

La estructura patriarcal en la cual se desenvolvían las profesoras se expresa en la subordinación legal de Clementina Marconi al momento en el que firma por ella su padre el contrato colectivo de 1900,⁵¹ o al ser reemplazada por su esposo, Ulderico Marcelli, para la negociación con el Ministerio de Instrucción Pública de venta del

⁴⁷ Mercedes Villamarín. Hija de Manuel Villamarín y Rosa García, ingresó al CNM como estudiante del curso preparatorio de teoría en el año lectivo 1905-1906, a la edad de 13 años e indica como ocupación “Estudiante de música”. Libro de Matrículas Sección de Señoritas: 1905-1906. ACNM.

⁴⁸ Josefina Veintimilla. Hija de Antonio Veintimilla y Mercedes Salvador, consta en el libro de matrículas de 1902-1903 como estudiante de segundo curso de teoría con 21 años de edad e indica como ocupación “Estudiante de música”. En 1905 consta como autora de la reseña “La velada”, el poema “Sombra y Luz”, el relato “Rita la loca” y el texto “La Mujer” para la Revista *La Mujer*, un medio escrito de inicios del siglo XX, a través del cual “las mujeres escritoras defendieron principios de equidad y mejoramiento de la condición de las mujeres”. Ana María Goetschel, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto y Gioconda Herrera, *De Memorias. Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzo y fines del siglo veinte* (Quito: FONSAL/ FLACSO- Sede Ecuador, 2007), 11. Libro de Matrículas Sección de Señoritas: 1902-1903. ACNM. Josefina Veintimilla, “La Mujer”, *La Mujer*, 15 de abril de 1905, 9-11; Josefina Veintimilla, “La Velada”, *La Mujer*, 1 de septiembre de 1905, 24-25; Josefina Veintimilla, “Sombra y luz”, *La Mujer*, 1 de mayo de 1905, 25-26; Josefina Veintimilla, “Rita la loca”, *La Mujer*, 1 de julio de 1905, 26-30.

⁴⁹ Hortensia Proaño Donoso (1887-1986). Soprano quiteña que cursó sus estudios en la Providencia. En 1907, mientras cursaba sus estudios, fue nombrada ayudante de cátedra de piano en el Conservatorio Nacional. En 1909 se graduó de cantante y pasó a dictar la cátedra hasta 1911, cuando es nombrada profesora de canto nivel inferior y ayudante de teoría. En 1924 recibe el nombramiento de teoría y dictado y fue miembro del elenco de la primera compañía de zarzuelas y operetas en 1926. Nancy Yáñez, *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 306-307.

⁵⁰ Por ejemplo, en el periódico *El Tiempo* de Guayaquil, se incluye la biografía de Ulderico Marcelli, Emma Gasparini y Clementina Marconi. Mientras que de Marcelli se reseña su trayectoria educativa, poniendo énfasis en sus maestros, sus composiciones y participaciones musicales en Chile, Guayaquil y Quito. De Clementina Marconi se enfatiza sus relaciones familiares y se indica que ella “inspira, respetuosa simpatía, por su trato delicado y afable, tanto como cautiva por su inteligencia y verdadero genio artístico”. De Emma Gasparini se narra su desplazamiento de Europa a Chile donde ejerció como música, se recalca su nexos con el arte desde su nacimiento, “como buena é inteligente hija de esa Patria del Arte, de la noble Italia”. Pero para cerrar la nota, se la describe como “distinguida artista, cuyo talento natural, ilustración y exquisito trato, embellecen su personalidad moral, poniéndola en consonancia con su belleza física”. *El Tiempo*, “Profesores del Conservatorio Nacional de Música de Quito”, *El Tiempo*, 14 de octubre de 1908, 1. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/6770>

⁵¹ José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900).

repertorio de su padre (Enrique Marconi) en 1903,⁵² acción reiterada en cada renovación del contrato de la pareja a partir de 1905.⁵³

Considerando que para la época aún eran limitados los espacios dentro del establecimiento a los que podían tener acceso las mujeres, debo señalar que entre ellas también hubo diferencia; no era lo mismo venir contratada desde Chile, que ser contratada en la ciudad y esto se refleja no únicamente en la dotación salarial sino también en la distribución de clases, pues mientras Emma Gasparini y Clementina Marconi fueron profesoras titulares desde un inicio, la mayor parte de profesoras locales iniciaron su carrera docente en calidad de ayudantes de cátedra.⁵⁴

Finalmente, pese a las diferencias anotadas, todos los docentes debían cumplir con las tareas asignadas por las autoridades, participar de ensayos, ejercicios y solemnidades musicales de interés para el Conservatorio, incluyendo el formar parte de las comisiones o delegaciones examinadoras indicadas. Estas delegaciones contenían comisiones disciplinarias para expulsiones de estudiantes en caso de altercados,⁵⁵ la organización de eventos o el juicio de obras musicales o pedagógicas.⁵⁶ Si un profesor no cumplía con esas responsabilidades, la penalidad aplicada era una multa acorde a la gravedad de su falta, porque la disciplina era una cualidad valorada en los docentes.⁵⁷

3. Los y las estudiantes

El Conservatorio era una institución jerárquica y piramidal, en cuya base se ubicaban los alumnos, aceptados en la institución tras aprobar el examen de admisión e ingresar al nivel formativo, que de acuerdo a sus conocimientos y según el criterio del

⁵² Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 17 de diciembre de 1903. Libro de Notas 1, f. 212. ACNM.

⁵³ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 13 de enero de 1905. Libro de Notas 1, f. 295. ACNM.

⁵⁴ Véase Anexo 7.

⁵⁵ Por ejemplo, la primera comisión disciplinaria organizada se llevó a cabo en abril de 1901, fue para revisar la situación del Sr. Víctor Daza por asistir en estado de embriaguez. La decisión de expulsión la decidió el Director Marconi y un comité de profesores compuesto de: Pedro Traversari Salazar, Sixto María Durán y David Ramos. La comisión al Ministro de Instrucción Pública, 17 de abril de 1901. Libro de Notas 1, f. 75. ACNM.

⁵⁶ Por ejemplo, el 4 de noviembre de 1905 el Director Brescia comunica al Presidente de la Sociedad Artística é Industrial de Pichincha que ha nombrado a los señores Mario de la Torre y Ulderico Marcelli como miembros de la comisión para examinar la obra "Gramática Musical". Domingo Brescia al Presidente de la Sociedad Artística é Industrial de Pichincha, 4 de noviembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 352. ACNM.

⁵⁷ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio*, 10-2.

director, se le asignaba.⁵⁸ Ante la posibilidad latente de ser borrados del libro de matrículas, ellos debían demostrar su capacidad musical y estaban obligados a asistir con regularidad a clases y compromisos estudiantiles.⁵⁹ Aún no ha sido posible establecer con certeza el número de alumnos para algunos años lectivos entre 1900 y 1911. Empero, de acuerdo la información proporcionada por las fuentes institucionales, se puede afirmar que el centro educativo estaba en crecimiento constante para ese periodo y durante los ocho primeros años duplicó el número de inscritos.⁶⁰

Aunque las prácticas de los gobiernos liberales radicales no plantearon una política de incentivo para la asistencia de estudiantes de provincia al CNM, como sí lo hizo García Moreno,⁶¹ es posible suponer que durante la primera década del siglo XX se produjo en el establecimiento un aumento de alumnos provenientes de otras ciudades,⁶² coincidiendo con el desarrollo demográfico urbano y las facilidades de desplazamiento dadas a raíz de la navegación fluvial y el ferrocarril.⁶³ Varias autoridades educativas insistieron en la necesidad de crear becas para las provincias, como una estrategia para que “los beneficios de este plantel estén al alcance del mayor número posible de ecuatorianos”;⁶⁴ sin embargo, las fuentes indican que las becas proporcionadas en el CNM fueron distribuidas entre los estudiantes “destacados” a criterio de las autoridades, sin que explícitamente las asignen por ser provenientes de otras provincias.

Según el Reglamento, cada estudiante debía presentar un apoderado residente en Quito para la firma de registros e inscripción.⁶⁵ No obstante, esta condición no limitó la asistencia de una cantidad pequeña pero sostenida de estudiantes extranjeros oriundos

⁵⁸ Según el Reglamento, cada educando debía estudiar un instrumento a su elección y adicionalmente estaba obligado a aprender otro elegido para él por el director. La máxima autoridad distribuía los alumnos en los cursos y podía cambiarlos, cuando por indicación del profesor respectivo, estimaba que hacerlo era útil para su progreso. *Ibíd.*, 15.

⁵⁹ Cada alumno estaba obligado a concurrir a los ejercicios, ensayos, actos y conciertos que se le indicara. Ya que, en caso de ausencia de clases 6 veces en un mes o 12 en el año sin justificación, sería expulsado. *Ibíd.*, 13-5.

⁶⁰ Véase Anexo 8.

⁶¹ El Nacional, “Sección del Interior”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

⁶² Pese a que el 71,49% (1.116) del 93,36% (1.561) de alumnos ecuatorianos registrados en los libros de matrículas indicaron a Pichincha como su lugar nacimiento, encontramos también estudiantes de la provincia de Guayas (140), Imbabura (59), Chimborazo (42) y Manabí (36). Véase Anexo 16.

⁶³ Guillermo Bustos, “Quito en la transición: Actores colectivos e identidades culturales”, en *Enfoques y estudios: Quito a través de la historia*, ed. Paul Aguilar (Quito: Municipio de Quito / Junta de Andalucía, 1992), 163-188; Jean-Paul Deler, *Ecuador: Del espacio al Estado Nacional* (Quito: Universidad Andina simón Bolívar, Sede Ecuador/ Instituto Francés de Estudios Andinos/ Corporación Editora Nacional, 2007), 258.

⁶⁴ Víctor Puig, “Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes” en *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1905*, Luis A. Martínez (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1905), 26.

⁶⁵ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio*, 12.

de la región: Colombia (treinta), Perú (catorce) y Chile (nueve), que con los cambios comunicacionales, pudieron acercarse con mayor facilidad a la capital. Al igual que en el resto de la ciudad, es interesante que en el CNM se hayan presentado mayor cantidad de estudiantes franceses (veinticinco)⁶⁶ que uruguayos (siete) y venezolanos (uno), lo que ofrece pistas sobre las relaciones culturales que sostuvo el Ecuador con otros países, el interés que despertada Sudamérica para las inversiones extranjeras o la contratación de especialistas extranjeros para desarrollar proyectos emblemáticos del liberalismo.⁶⁷ En este sentido, no resulta extraño que el único estudiante de origen inglés, complementa su información indicando que era parte de la empresa de ferrocarriles.⁶⁸

Los ideales de igualdad formaban parte de la retórica liberal, propugnado en Ecuador incluso por las sociedades democráticas decimonónicas,⁶⁹ pero las fuentes permiten observar sus limitaciones. Al mirar dentro del plante es viable matizar las aseveraciones realizadas con optimismo sobre el CNM por el Ministro de Instrucción Pública de 1906:

Es en extremo halagador ver que en aquel plantel se observa estrictamente el principio de la *igualdad*, sin fijar categorías odiosas que tan en menoscabo vienen de la dignidad humana. Lo único que allí se atiende es el *mérito*; y así, consuela ver al *hijo del proletario* hombrándose con miembros de la *nobleza y aristocracia*. Ello es tanto más halagador, cuanto que así aclimatase poco á poco entre nosotros el espíritu de la verdadera Democracia⁷⁰ (énfasis añadido).

A pesar de entusiasmo del ministro frente a la diversidad social que habitaba las aulas de la institución, el Conservatorio fue un espacio que sirvió para la distinción cultural y social entre los miembros. Entre los estudiantes, existió un proceso

⁶⁶ Las relaciones entre Ecuador y Francia nos remontan tiempo atrás, cabe recordar la admiración que sentía el presidente García Moreno por el país europeo y su política internacional de apertura a las congregaciones francesas. Por ejemplo, el Censo de 1906, la mayor parte de franceses se ubican en instituciones de instrucción pública (11), casas de beneficia (16), conventos (15) y monasterios (5). Véase: Ministerio del Ramo, *Censo de la Población de Quito* (Quito: Imprenta de “El Comercio”, 1906), G-J; Carlos Espinosa y Georges Lomné, coord., *Ecuador y Francia: diálogos científicos y políticos (1735-2013)* (Quito: FLACSO-Sede Ecuador/ Embajada de Francia en Ecuador/ Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013).

⁶⁷ Véase Anexo 15.

⁶⁸ El cuadro “Nacionalidad de los Extranjeros redientes en Quito” de 1906, refleja un panorama cercano al que indica el libro de comunicaciones del CNM. Según el Censo, los extranjeros de origen colombiano (465) son los más numerosos, seguidos por los peruanos (86), italianos (85), franceses (61), españoles (61), chilenos (54), entre otros. Igualmente, en el documento constan solo 5 venezolanos y ni un uruguayo. Ministerio del Ramo, *Censo de la Población de Quito* (Quito: Imprenta de “El Comercio”, 1906), F.

⁶⁹ Véase Galaxis Borja, “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859”, *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 48 (julio- diciembre, 2018), <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/712>.

⁷⁰ J. Román, *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. a la Convención Nacional de 1906* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1906), XVII.

permanente de clasificación de acuerdo a criterios de sexo, edad y aspiraciones musicales futuras de cada uno.

En el CNM no era igual ser hombre que mujer, no era lo mismo empezar en la música desde la infancia que ser un artesano de treinta años que pertenecía a una sociedad artística; pues más allá del discurso que posicionaba al “talento” o al “mérito” como el valor por excelencia para la promoción en el ámbito musical, esta institución deja ver como el sexo y los capitales culturales precedentes -educación familiar, acceso a lugares de sociabilidad o conocimientos anteriores de un instrumento musical- sirvieron de criterios de clasificación, selección y jerarquización de estudiantes.

Al igual que en el caso de los profesores se observó que el vínculo entre los músicos locales y la Iglesia se mantenía durante el periodo liberal, las libras de matrículas señalan la vigencia y gran aceptación que continuaba gozando la educación religiosa en la ciudad. Así, el 31,8% del total de alumnos que se identificaban como estudiantes,⁷¹ cursaban lecciones en establecimientos religiosos como el Colegio de la Providencia o los Sagrados Corazones; el 20,1% lo hacía en colegios costeados por el Estado, donde sobresale la participación de mujeres del Instituto Normalista y de hombres del Colegio Nacional Mejía, mientras que solo el 2,8% fueron estudiantes de una institución municipal como la Escuela Central o la Escuela Sucre.⁷² Esta realidad además de acercarnos a los trabajos de Katherine Orquera y RoseMarie Terán, donde se muestra lo difícil que resultó en el ámbito educativo la inserción del discurso liberal anticlerical; nos ayuda a divisar la inserción en la sociedad del ideal decimonónico del “ángel del hogar”, por el cual, la mujer se consagraba como madre, esposa, profesora o anfitriona, vinculada al cuidado del esposo y los hijos como futuros ciudadanos.⁷³

El proyecto liberal tenía fines morales y cívicos para los ciudadanos y para alcanzarlos, la mujer era una pieza clave que debía contribuir en el desarrollo económico,⁷⁴ educativo y social del país. Esta idea fue comprendida por la primera

⁷¹ Véase Anexo 9.

⁷² Véase Anexo 10.

⁷³ María Isabel Mena, “La Baronesa de Wilson en Hispanoamérica: Metáforas y un proyecto de modernidad para la mujer republicana (1874-1890)” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014), 25, <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4274/1/T1540-MH-Mena-La%20Baronesa.pdf>.

⁷⁴ A decir del Ministro de Instrucción Pública en 1910: “El desvelo y el madrugar del hombre no bastan para adquirir ni siquiera pequeños bienes; se echa de menos la prolija y cuidadosa ayuda de la mujer, en las faenas agrícolas, en las fábricas, en las oficinas y en todas las ocupaciones de la vida; y si la mujer es sola, con más razón debe hallarse provista de los mismos medios que dispone el hombre, para triunfar sobre la desgracia y la abyección”. Alejandro Reyes, *Informe del Ministro de Instrucción Pública*,

música profesional graduada del CNM, Josefina Veintemilla, que en su texto *La mujer* expresa que: “pueblo que enoblece [sic.] y dignifica á la mujer es pueblo que se levanta, porque la mujer es el gran principio del mejoramiento humano”.⁷⁵ Para ella, la mujer era la primera maestra de los niños, su influjo en las ciencias y las artes no era solo como fuente de inspiración sino también porque desde su papel de madre es “la llamada á esparcir flores en la senda y luz en los horizontes de la vida”,⁷⁶ por lo que resultaba fundamental que la educación de las mujeres vaya acorde a las demandas de la época y sirvan de soporte para “el desarrollo de costumbres civilizadas”,⁷⁷ lo que no excluía su aprendizaje de costura, bordado y economía doméstica.⁷⁸

Al respecto, Martha Moscoso relaciona el debate de la educación de las mujeres con el papel demandado hacia ellas en el marco de la configuración de la sociedad familiar cristiana moderna que propuso la Iglesia como una adaptación ante los cambios y concepciones de la época. Ese fue el caso del “amor a la patria”, donde la Iglesia ideológicamente relacionó la familia, comprendida como institución única y universal, con la mujer como reproductora moral de los nuevos ciudadanos con valores cívicos y laicos, listos para defender la patria hasta con su propia vida.⁷⁹

A inicios del siglo XX, la música era asumida como un adorno para las mujeres de una posición social elevada, quienes podían acceder a lecciones o a ciertos espacios de sociabilidad como los salones o las tertulias, donde este saber era valorado.⁸⁰ De las mujeres que estudiaron en el CNM, el 75,9% (setecientos cuatro) se identificó como “estudiante”, seguidas del 18,33% (ciento setenta) cuya ocupación eran las labores domésticas.⁸¹ No es excepcional, que en 1903, el ministro correspondiente realce con

Correos, Telégrafos, etc. a la Nación en 1910 (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1910), XLVI-XLVII.

⁷⁵ Josefina Veintemilla, “La Mujer”, *La Mujer*, 15 de abril de 1905, 9. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/19163>.

⁷⁶ *Ibíd.*, 9.

⁷⁷ Ana María Goetschel, “Mujeres y educación en el Periodo Liberal”, en *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, comp. Sonia Fernández Rueda (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008), 98.

⁷⁸ Ecuador, *Ley de Instrucción Pública*, Registro Oficial 404 y 405, 6 de julio de 1897, art. 12.

⁷⁹ Martha Moscoso, “El papel de las mujeres en la educación familiar en Ecuador. Inicios del siglo XX”, en *Familia y Educación en Iberoamérica*, ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru (México: Colegio de México, 1999), 286-296.

⁸⁰ Respecto a las tertulias, Ana María Goetschel reconoce que además de tener importancia para la reproducción social y cultural de las élites, contribuyeron a que las mujeres se desarrollen en esferas educativas y mundanas, que les permitieron fomentar hábitos necesarios para ese medio, como el saber tocar un instrumento, declamar y conversar. Ana María Goetschel, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas* (Quito: Abya-Yala/ FLACSO Sede Ecuador, 2007), 44.

⁸¹ Además también hubo un grupo minoritario de profesoras, costureras o empleadas públicas como estudiantes del CNM. Véase Anexo 12.

esperanza la enseñanza de *ramos de adorno* en el Colegio del Buen Pastor, deseando que con el tiempo “una niña educada en este establecimiento llegara á ser adorno de los salones, modelo de la cultura y sociabilidad cimentadas en la más acrisolada virtud”.⁸² De ahí que el cuerpo y la moral de las mujeres hayan sido de interés constante para las autoridades y configuraron los argumentos para requerir cambios físicos a los edificios del establecimiento, con el propósito de garantizar el aislamiento de los transeúntes, la separación de los hombres y la prevalencia sus clases en horas de la mañana o a más tardar de cuatro a cinco de la tarde,⁸³ frente a las clases de los hombres que se podían extender sin problema hasta la noche.

Marcela Suárez Escobar advierte que, para el caso de México, la educación de las mujeres que formaban parte de la clase alta porfiriana estaba direccionada a la organización del hogar y la presentación de una “conducta limpia, recta y ordena” en la vida cotidiana. En esa educación, el arte y los rituales culinarios fueron saberes fundamentales porque el aprendizaje de un instrumento musical, principalmente el piano, cumplía la función de un “adorno social adicional” a los ojos de la *gente decente*.⁸⁴ De las mujeres de élite mexicana se esperaba que fueran “buenas” madres y administradoras del personal de servicio que tendrían en el hogar, algo que también fue requerido de las mujeres de estratos sociales elevados en Ecuador. Sin embargo, Martha Moscoso localiza en el programa educativo para las mujeres, propuesto en 1907, un “intento de adaptación del papel femenino a la racionalidad económica de la sociedad moderna”, que de acuerdo a la posición social de cada mujer y perpetuando su utilidad de doméstica, determinó que las mujeres ya no sean “educadas como adorno para el hogar o para la vida social de los hombres” sino en congruencia con sus requerimiento en el hogar, la industria o el agro.⁸⁵

Esta diferenciación sexual de la educación no solo marcó la organización de las secciones de hombres y mujeres o los horarios, sino que limitó las opciones de aprendizaje de las mujeres al canto, piano, violín, viola, arpa, materias teóricas e

⁸² Julio Andrade, *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1903* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1903), 57.

⁸³ Véase Libro de registro de asistencia profesores 1903-1904. ACNM.

⁸⁴ Marcela Suárez Escobar, “De viandas, lujos y sabores. La burguesía mexicana y sus delicias culinarias a finales del siglo XIX”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 71 (Diciembre, 1988): 39, <https://www.jstor.org/stable/40853492>.

⁸⁵ Martha Moscoso, “El papel de las mujeres en la educación familiar...”, 295.

idiomas; perpetuando su ausencia de bandas y conjuntos integrados por los instrumentos que continuaron siendo considerados exclusivamente masculinos.⁸⁶

Ante ese panorama, la educación musical de las mujeres estudiantes en el Conservatorio podrían apelar a dos espacios: por un lado a mujeres de élite que con el aprendizaje de un instrumento o varios podrían seguir fortaleciendo las horas sociales familiares o también de mujeres de estratos populares o clase media que miraron en los aprendizajes musicales una opción laboral para desarrollar una carrera como intérpretes, docentes o como institutrices para las nuevas generaciones económicamente poderosas.

Por su parte, el 40.6% del total de alumnos matriculados no especificaron el centro educativo donde estudiaban y únicamente se autoidentificaron como “estudiante del Conservatorio” o “estudiante de música”.⁸⁷ Si contrastamos este valor con las edades de los alumnos por sexo, se puede observar que el cuerpo estudiantil estuvo conformado principalmente por jóvenes y adolescentes de edades entre diez y veinte años. Las mujeres ampliaron su rango con un grupo menor pero representativo de infantes (desde los cinco años) y los hombres con un grupo significativo de adultos (hasta los veintinueve años).⁸⁸ Como es posible distinguir, la iniciación temprana de las mujeres en la música pudo surgir de una necesidad de las familias por fomentar su educación, requerida por la sociedad para la valoración femenina y por el Estado para el mejoramiento de la sociedad, de tal manera que el aprendizaje de la música, siente los principios artísticos que luego la mujer podría reproducir en sus papeles de madre o maestra.

Mientras las mujeres reconocían su ocupación entre estudiantes o labores domésticas, los hombres presentaron una multiplicidad de ocupaciones y trabajos. Existieron alumnos empleados públicos (treinta), comerciantes/empleados de comercio (treinta), policías/militares (veintidós) y artesanos dedicados a una gran variedad de oficios, como: carpintería, sastrería, encuadernación, tipografía y en menor medida también profesores.⁸⁹ Los datos proporcionados permiten afirmar que paulatinamente el plantel logró diversificar la población estudiantil masculina. Carecemos de información para comparar la situación previa a 1907, cuando Domingo Brescia impulsó una estrategia de vinculación del CNM con sociedades artísticas y colegios normalistas, para

⁸⁶ Los instrumentos que excluían a las mujeres en su enseñanza, eran: órgano, violoncelo, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa (corno), pistón, trombón, tubos y percusión; e incluso una materia teórica como estética, era patrimonio masculino. Véase Anexo 6

⁸⁷ Véase Anexo 9.

⁸⁸ Véase Anexo 13 y 14.

⁸⁹ Véase Anexo 11.

establecer si la diversidad ocupacional masculina fue una realidad constante desde la refundación del lugar o es a partir de la política de Brescia que la institución integró en sus aulas a hombres de diferentes lugares sociales.

Dentro del cuerpo estudiantil masculino estuvo un grupo de gran valor simbólico para el liberalismo radical: los *obreros*. Respecto ellos, cabe aclarar que al haber trabajado principalmente con fuentes que recogen voces oficiales como la de los ministros o directores institucionales, la expresión *obrero* hace referencia a la denominación que los funcionarios daban a un sector social en formación y que el lenguaje concentró más los anhelos de los gobiernos por alcanzar una industrialización en el país, que a la condición social de las personas a las que se refería. Por este motivo y con el objetivo de comprender la significación que desde los espacios de poder se buscaron alcanzar con su inclusión en el CNM, continuaremos haciendo uso del término, pese a que los sujetos históricos, se reconocían como *artesanos* o únicamente como “carpinteros”, “peluqueros”, “sombrereros”, “sastres”, “plateros”, etc..

Según el liberalismo radical, los *obreros* tuvieron un rol fundamental para la *regeneración social*⁹⁰ procurada desde la instrucción pública. Por ello, el liberalismo recuperó la visión de *ciudadano ideal* que el Marcismo tuvo de los artesanos a mediados del siglo XIX, cuando el sujeto artesano “personificaba el cuerpo trabajador, vigoroso y laborioso, apto para las tareas manuales que se requerían para el desarrollo de las manufacturas, e idóneo para receptar positivamente las virtudes y valores republicanos”.⁹¹ Con una temporalidad distinta y bajo el marco de modernización de la nación y el discurso del progreso, el liberalismo propuso que el horizonte a seguir era la industrialización y el *sujeto artesano* fue reconocido por el Estado como la persona convocada para seguir el camino hasta convertirse en un *sujeto obrero*.

Para los gobiernos liberales radicales, el trabajo era un medio no solo para el enriquecimiento del dueño de los medios de producción y la subsistencia de quien prestaba su fuerza de trabajo, sino que sobre todo era un mecanismo para “depurar las costumbres, robustecer la virtud y es la mejor defensa de la inocencia; el trabajo es la

⁹⁰ Esta expresión fue utilizada en varios informes de los ministros de Instrucción Pública de la época que estamos revisando. Véase Aurelio E. P, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1899), IX.

⁹¹ Galaxis Borja, “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859”, *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 48 (julio- diciembre, 2018), <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/712>.

base de la moral social y el engrandecimiento de los pueblos”.⁹² Por lo cual, en este periodo se requirió la ampliación de la cobertura educativa a los obreros y con este fin, además de aumentar en número las escuelas de artes y oficios en provincias, se planteó la conformación de escuelas nocturnas, bajo experiencias aplicadas en otras naciones.

A pesar de lo significativa que era la educación de los obreros, para el gobierno su principal potencial era su mano de obra y por eso su instrucción debía llevarse a cabo en horas fuera de su jornada laboral, de tal forma de llevar “ese alimento intelectual que la sociedad le debe; y que nos apresuramos á llevar la luz á la mente de esos honrados *hijos del trabajo*, aprovechándonos del tiempo en que descansan de sus rudas faenas”.⁹³ Uno de los espacios donde se puede observar el perfil de formación de los trabajadores fue la Escuela de Artes y Oficios de Quito, donde los estudiantes tenían talleres de carpintería, carrocería, herrería, mecánica, imprenta, encuadernación, escultura, alfarería, curtiduría, sastrería, fotograbado, tipografía, zapatería y tenería.⁹⁴ Pero además, en esta institución existió la clase de dibujo lineal, natural y de adorno que fue impartida por Rafael Salas y también se aprendía música con el profesor Reinaldo Suárez. Sin embargo, ambas materias eran concebidas como *ramos de adorno*, por lo que únicamente funcionaban en “las horas de recreo para no interrumpir la labor de los talleres ni las dedicadas á la Instrucción”.⁹⁵

Como instituciones modernas, las escuelas de artes y oficios, las academias de bellas artes y los conservatorios tenían diferentes funciones a cumplir. Trinidad Pérez sostiene que las escuelas de artes y oficios surgieron con el objetivo de fomentar la industrialización mediante la formación técnica, estética y moral frente a la escuela de bellas artes dedicada a formar habilidades puramente estéticas que permitan la producción de objetos de contemplación pura.⁹⁶ Esta clasificación presente también dentro del CNM, entre los obreros y los otros alumnos que cursaban clases con fines profesionales, hizo que la música enseñada a los obreros sea vista como un adorno que contribuía a su civilización, la ‘suavización’ de sus costumbres o simplemente como una posibilidad de moralización desde los valores patrióticos. Por este motivo, la propuesta

⁹² José Peralta, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900), XIX.

⁹³ *Ibíd.*, IX; énfasis añadido.

⁹⁴ *Ibíd.*, 29.

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ Trinidad Pérez, “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), 164, <http://hdl.handle.net/10644/3081>.

de Pedro Traversari Salazar en 1904⁹⁷ y la de Domingo Brescia en 1905⁹⁸ fue instaurar clases nocturnas para enseñar dibujo a los artesanos y música coral para los obreros.

Las clases nocturnas inicialmente estaban destinadas “al fomento de los conocimientos artísticos de la clase obrera”, pero luego se ampliaron para incluir a los miembros de las sociedades artísticas, a quienes además de canto coral, se les ofertaba solfeo y teoría.⁹⁹ En 1906, el CNM abrió una clase de teoría a 30 estudiantes de la Escuela Normal de Varones,¹⁰⁰ se esperaba que continuaran sus estudios nocturnos de los martes y viernes para que luego el ayudante de las clases de violín les enseñara el instrumento; pero su inasistencia y la ausencia del examen final, hizo que la clase cerrara.¹⁰¹ Este contraste de materias exhibe la apertura de la administración de Brescia a la educación de la población masculina en general, bajo una condición de clasificación de acuerdo a su ocupación, en la cual las opciones más limitadas las tenían los *obreros*.

La separación por ocupaciones fue reforzada en el horario y los docentes asignados. Para los alumnos regulares, el Conservatorio ofrecía dos jornadas: la primera iba de nueve a once de la mañana y la segunda de una a cinco de la tarde.¹⁰² Para los obreros, profesores y miembros de las sociedades artísticas se habilitó un horario de clases nocturnas, jornada complementaria que empezaba a las seis de la tarde y se extendía hasta las ocho de la noche. Las clases de piano eran impartidas por Francisco Salgado A., Rafael E. Valdivieso, Ramón E. Velázquez y M. A. Guerra V.; mientras que la de canto coral la brindaba Miguel Muñoz G.¹⁰³ Es importante anotar que ninguna de las clases nocturnas fue impartida por alguna de las principales autoridades del

⁹⁷ “A fin de hacer extensivos los beneficios de la ‘Academia de Bellas Artes’ á todas las clases sociales, juzga la Dirección de este Establecimiento que será de gran utilidad establecer clases nocturnas de dibujo ornamental y de aplicación para artesanos; y conociendo el interés que U. tiene por todo lo que se relaciona con la ilustración y el adelanto de esa tan importante cuanto desatendida parte de la sociedad”. Así Traversari Salazar solicita la autorización del Ministro de Instrucción Pública para establecer las clases nocturnas y el establecimiento en el salón con los focos eléctricos necesarios. Pedro Pablo Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 27 de octubre de 1904. Libro de Notas 1, f. 280. ACNM.

⁹⁸ En la comunicación el director indica que la clase de canto coral nocturna, está destinada al fomento de los conocimientos artísticos de la clase obrera, práctica floreciente en todos los países adelantados. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 7 de noviembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 353-5. ACNM.

⁹⁹ Domingo Brescia al Presidente de la Sociedad Cervantes, 14 de noviembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 358. ACNM.

¹⁰⁰ Domingo Brescia al Director de la Escuela Normal de Varones, 20 de febrero de 1906. Libro de Notas 1, f. 380. ACNM.

¹⁰¹ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 7 de julio de 1906. Libro de Notas 1, f. 421. ACNM.

¹⁰² A veces las clases de trombón con Enrique Fósforo se extendían hasta la noche porque empezaban más tarde, pero eran ocasiones específicas. Libro de registro de asistencia profesores 1909-1910. ACNM.

¹⁰³ Véase Libro de registro de asistencia profesores 1909-1910. ACNM.

establecimiento o por profesores ubicados en lugares altos a nivel jerárquico de la época. La mayor parte de instructores asignados para dar clases nocturnas fueron asistentes de las clases principales de la mañana o la tarde, es decir, alumnos avanzados.

4. La formación del músico profesional y el saber musical

El crecimiento numérico de los alumnos del Conservatorio se debió en parte al prestigio ganado por la institución a través de su participación activa en las actividades culturales de la ciudad, así como al apoyo financiero que recibieron de parte las autoridades locales. Las becas otorgadas por el Estado a través del Ministerio de Instrucción Pública se incrementaron con el pasar de los años, siendo el periodo administrativo de Domingo Brescia en el que más becas se distribuyeron.

Durante la administración de Brescia fue repetida la solicitud de actualizar el Reglamento con las “modificaciones que he creído necesarias introducir, después de haber estudiado detenidamente las exigencias locales”;¹⁰⁴ el cambio planteado en el objeto de la institución no era radical, no obstante, la propuesta contemplaba la división de la enseñanza en secciones: el *Curso Profesional* y el *Curso Ordinario*. Desde su concepción de Conservatorio, mientras el *Curso Profesional* tendría por objetivo “formar exclusivamente instrumentistas, cantantes, compositores y maestros de banda, proporcionándoles una instrucción artística y práctica que les habilite para el ejercicio de la profesión”,¹⁰⁵ el *Curso Ordinario* buscaría “formar buenos aficionados, capaces de interpretar y comprender las obras de los grandes maestros, mas, sin profundizar los conocimientos técnicos, indispensables solo para los profesionistas”.¹⁰⁶

La diferencia entre ambos se reflejaría en los programas de estudio y en las posibilidades de acceder a una beca, reconocimiento exclusivo para los estudiantes del curso profesional, que a través de un ingreso económico, podrían evitar el abandono de su educación para dedicarse a trabajar.¹⁰⁷ Según el proyecto de Reglamento para la concesión de becas formulado por Brescia, los becados se seleccionarían de acuerdo a las aptitudes y capacidades demostradas en el examen de teoría y solfeo final.

¹⁰⁴ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 24 de abril de 1907. Libro de Notas 2, f. 1. ACNM.

¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 2-37.

¹⁰⁷ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 26 de marzo de 1906. Libro de Notas 1, f. 390-392. ACNM.

A cambio de la beca, los hombres debían estudiar un instrumento de viento y las mujeres un instrumento de orquesta, ambos a elección del director. Además de comprometerse a obtener buenas calificaciones en las clases principales (5/6 o más) y en las clases secundarias (4/6 o más), los becados tenían la obligación legal de brindar sus servicios para la enseñanza, vigilancia, secretaría, copia de música, u el trabajo designado por hasta cuatro horas semanales.¹⁰⁸ El cupo y entrega de becas fue un proceso por el que Brescia luchó años y fueron el estímulo que permitió la existencia de varios de los músicos profesionales que hicieron carrera docente en el Conservatorio.

En 1909, Domingo Brescia comunicó al Ministro de Instrucción Pública que en ese año se “exenderán por primera vez diplomas de capacidad profesional á favor de los alumnos del Establecimiento que se sometan a la prueba correspondiente”.¹⁰⁹ Así, el 16 de agosto, rindieron públicamente exámenes de capacidad profesional de canto y piano, los estudiantes becados: Enrique Nieto G., Hortensia Proaño D. y Josefina Veintemilla.¹¹⁰ La importancia de estos estudiantes al alcanzar un “título que autentifica su competencia artística profesional”¹¹¹ fue recogida como un tema de interés público.

El Comercio señalaba que “Los exámenes prácticos previos al diploma, tuvieron lugar ayer, ante el señor ministro de Instrucción Pública. La numerosa y selecta concurrencia de artistas que estuvo presente, salió satisfecha de un éxito tan completo”.¹¹² En la nota periodística se reconocía a Veintemilla y Nieto, cómo “los primeros frutos producidos por el Conservatorio desde su fundación, las primicias del arte nacional en ese establecimiento, frutos en sazón”.¹¹³ Los tres graduados se convirtieron así en la primera generación de músicos profesionales que cumplían la secuencia de materias que debía cursar un estudiante para titularse¹¹⁴ y con ese aval permanecieron en el establecimiento como profesores.

El hecho de que la institución haya graduado a una primera generación de músicos y músicas profesionales evidencia que pese a que el periodo de nuestro análisis se caracterizó por condiciones de existencia precarias o muchas veces contingentes a las

¹⁰⁸ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 26 de septiembre de 1906. Libro de Notas 1, f. 431-5. ACNM.

¹⁰⁹ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 23 de julio de 1909. Libro de Notas 2, f. 211-4. ACNM.

¹¹⁰ La comisión examinadora estuvo conformada por Domingo Brescia, Emma G. de Brescia y Mario de la Torres. En el mismo documento se indica que los títulos respectivos fueron entregados el 10 de septiembre de 1909. Libro de exámenes 2, 16 de agosto de 1909, f. 80. ACNM.

¹¹¹ *El Comercio*, “Profesionales”, *El Comercio*, 17 de agosto de 1909, 3.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ Véase Anexo 17.

posibilidades reales de concreción; las autoridades buscaron consolidar, a través de un proceso continuo de formación en el saber musical, la formación de músicos profesionales. Según el Reglamento de 1900, esta formación se ajustaba al plan de estudios del Conservatorio.¹¹⁵ Pero ¿qué métodos se utilizaba en el Conservatorio de inicios del siglo XX? y ¿qué música y compositores integraban el repertorio de los conciertos brindados?, esas son las interrogantes que trazan las siguientes reflexiones.

En el segundo oficio enviado por Sixto María Durán como director en 1911, presentó el plan de estudios “cuya falta se hace sentir notablemente para el funcionamiento del plantel”.¹¹⁶ Complementariamente, en su informe anual de 1911, señalaba que en la institución “no existía plan de estudios oficial que hubiera sido determinado anteriormente, vacío tanto más notable, cuanto que se había prescindido de la enseñanza de materias, si bien elementales, pedagógicamente indispensables para la enseñanza perfecta del arte musical”.¹¹⁷ La llamada de atención emitida por Durán, permite observar que pese a que la institución había funcionado por más de una década y en repetidas ocasiones se solicitó la compra de materiales, ninguna de las autoridades previas oficializó el plan de estudios para publicación.¹¹⁸

En las fuentes consultadas, excepto por el informe de cierre de año lectivo enviado por Brescia en junio de 1911,¹¹⁹ no se ha identificado un plan de estudios oficial para la institución. Mas, la alusión en varias ocasiones a su existencia,¹²⁰ genera la posibilidad de que la organización de clases haya sido aplicada informalmente de acuerdo a las condiciones del establecimiento, la visión de las autoridades de turno, la disponibilidad de materiales, los conocimientos de los profesores respectivos, y no necesariamente por la guía de un documento formal.

¹¹⁵ Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio*, 24.

¹¹⁶ Sixto María Durán al Ministro de Instrucción Pública, 14 de octubre de 1911. Libro de Notas 2, f. 412. ACNM.

¹¹⁷ L. Becerra, *Informe de Ministro Secretario de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos, etc. a la Nación 1911-1912* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1912), 82.

¹¹⁸ Así se observa en la Memoria presentada por el Director Brescia en 1906, en la que tras insistir en la importancia de los cambios en el reglamento, agrega que para octubre presentaría los respectivos programas, de acuerdo a las circunstancias del país. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, s/r. Libro de Notas 1, f. 407-415. ACNM.

¹¹⁹ Sobre el plan de estudios de la institución, Brescia afirma que: “Después de cuidadosos y constantes ensayos y modificaciones, se ha adoptado definitivamente el programa de estudios para la clase de piano, el cual llena las necesidades locales; y de igual manera se procederá para el caso de violín. Hubiera sido poco práctico y antipedagógico, adoptar cualquiera de los programas extranjeros, porque ninguno de ellos habría satisfecho ni llenado las exigencias locales”. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 21 de junio de 1911. Libro de Notas 2, f. 392-398. ACNM.

¹²⁰ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 11 de julio de 1906. Libro de Notas 1, f. 421. ACNM; Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 30 de mayo de 1905. Libro de Notas 1, f. 325. ACNM.

En ese marco, el Conservatorio realizaba anualmente un evento musical de cierre de año. En él se premiaba a los alumnos destacados y por clase se distribuía certificados entre los aprobados.¹²¹ En la estructura del programa de clausura del año 1907-1908, se observa que las celebraciones arrancaban con el Himno Nacional y a medida que se desarrollaban, se alternaban los reconocimientos e interpretaciones de obras musicales.¹²² Los formatos fueron variados, donde se incluía orquesta, piano a cuatro manos, dúos vocales e instrumentales, solistas vocales e instrumentales, entre otros.¹²³

Según los repertorios aplicados en tres conciertos públicos del CNM efectuados entre 1900 y 1911,¹²⁴ los compositores seleccionados tuvieron procedencias diversas. En el primer concierto de 1901 fue notoria la presencia de trabajos escritos por importantes figuras de la ópera¹²⁵ y obras incluidas en métodos de estudio.¹²⁶ En este programa el peso de los compositores fue principalmente italiano, francés y una escasa participación de compositores alemanes, polacos y austriacos. En el segundo concierto de 1904, además de música se incluye la declamación de un poema de Quintiliano Sánchez, una presencia significativa de creadores alemanes,¹²⁷ la obra de Gounod y de varios compositores cuya obra ha sido poco citada. En el evento resalta la presencia de músicos identificados dentro del periodo romántico, que continuaron incluidos en el

¹²¹ Programa de entrega de premios del año lectivo 1907-1908. Libros de exámenes 2, f. 57-63. ACNM.

¹²² *Ibíd.*

¹²³ El repertorio aplicado en los conciertos debe ser un motivo de un análisis específico que considere fuentes distintas a las que han sustentado esta investigación. Porque, a pesar de que en los libros de comunicaciones se nombra los lugares de realización de varios conciertos e incluso el monto de inversión respectiva, las piezas interpretadas por los participantes o las apreciaciones del público, son muy pocas veces señalados.

¹²⁴ El concierto inicial (1901) se llevó acabo en los salones del Congreso y fue el primero realizado por la institución desde su reorganización. El segundo (1904) tuvo como escenario el Teatro Nacional Sucre y fue celebrado con motivo de la conmemoración de la Batalla de Pichincha y la apertura de la Escuela de Bellas Artes. Mientras que el tercero (1908) recoge la experiencia de clausura del año lectivo 1907-1908. Estos conciertos son representativos porque cada uno corresponde a una administración y momento institucional distinto; pese a que como veremos, su repertorio estuvo fuertemente conectado. Véase Anexo 19.

¹²⁵ Giuseppe Verdi (1813-1901), Gioachino Rossini (1792-1868), Charles Gounod (1818-1893), Francis Thomé (1850-1909), y Gaetano Donizetti (1797-1848).

¹²⁶ Jean-Delphin Alard (1815-1888), Jordy Lemoine (1786-1854) y Ferdinand Beyer (1803-1863). Véase Anexo 18.

¹²⁷ Felix Mendelssohn (1809-1866), Jean-Delphin Alard (1815-1888), Robert Schuman (1810-1856), Oscar Fetrás (1854-1931) y Richard Wagner (1813-1883).

tercer concierto de 1908,¹²⁸ lo mismo que en los métodos de enseñanza de Juan Xavier Lefèvre, Clemente Salviani y Franz Schubert, grandes exponentes del romanticismo.

En conjunto, la presencia de creaciones de músicos de conservatorios europeos muestra la jerarquía de esos lugares para la emisión de obras de valor para la época. Gran parte de los métodos señalados para los exámenes del año lectivo 1902-1903 tienen relación con músicos del Conservatorio de París,¹²⁹ músicos austriacos¹³⁰ o alemanes,¹³¹ pero fundamentalmente italianos conectados con los conservatorios de Nápoles y Milán.¹³² Los métodos y canciones permiten observar el lugar de origen de los insumos comprados por el Gobierno para la institución que, gracias a la coordinación entre Enrique Marconi y la Fábrica Ricordi,¹³³ llegaron para dar forma a la Biblioteca y las clases. Sin embargo, también se aplicó el texto del chileno Enrique Ballacey para la enseñanza de francés, inclusión que nota como las condiciones reales de acceso a los textos/métodos fue un pilar fundamental para la aplicación de ellos.

En la selección de repertorio es decidora la introducción de compositores precursores del nacionalismo musical y la marcada presencia de artistas pertenecientes al catálogo de la Editorial Ricordi. No obstante, la presencia de Pedro Traversari Salazar con su obra “la Bandera chilena” y el poema de Quintiliano Sánchez graban el camino para que progresivamente, las autoridades del CNM incluyan sus composiciones en los números artísticos de la institución y se logre la situación que advierte Brescia en 1909: “casi toda la música ejecutada en las festividades escolares de estos últimos años, ha sido de mi propiedad; ó composiciones mías”.¹³⁴

Como se ha anotado a lo largo de todo este capítulo, la institución estuvo conformada por una serie de personas de distintos orígenes sociales. Dentro del personal administrativo, la participación de músicos contratados en Chile fue central, lo mismo

¹²⁸ nuevamente brilla el trabajo de los alemanes: Mendelssohn y Schumann, los italianos Verdi y Arrigo Boito (1842-1918), el francés Eugene Walckiers (1793-1866) y el noruego Johan Svendsen (1840-1911).

¹²⁹ Me refiero a los métodos de: Henry Lemoine (1786-1854), Adolphe Clair Le Carpentier (1809-1869), Henri Bertini (1798-1876), Jean Xavier Lefèvre (1763-1829), Auguste Mathieu Panzeron (1796-1859) y Rodolphe Kreutzer (1766-1831).

¹³⁰ Philipp Fahrbach (1843-1894), Franz Schubert (1797-1828), Carl Czerny (1791-1857).

¹³¹ Federico Fiorillo (1755-1823) y Sebastian Lee (1805-1887) quien fue profesor en el Conservatorio de París.

¹³² Fedele Fenaroli (1730-1818), Giuseppe Unia (1818-1871), Guglielmo Quarenghi (1826-1882), Giovanni Bottesini (1821-1889), Luigi Negri (1837-1891), Emanuele Krakamp (1813-1883), Clemente Salviani, Muzio Clementi (1752-1832), Alfonso Guercia (1831-1890), Bernardo Ferrara (1810-1882), Eugenio Cavallini (1806-1881).

¹³³ Enrique Marconi a la Fábrica Ricordi, 27 de agosto de 1900. Libro de Notas 1, f. 57-59. ACNM.

¹³⁴ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 19 de octubre de 1909. Libro de Notas 2, f. 225-232. ACNM.

que gran parte de los profesores extranjeros. Dentro de las perspectivas propuestas por las autoridades se observan algunos matices, sin embargo, se reconoce a la confianza como uno de los valores más apreciados en los espacios de poder al interior, donde el director ostentaba el puesto de máxima autoridad.

La jerarquización docente se evidencia en las dotaciones salariales, los contratos y la asignación de materias, por lo que ha sido posible reconocer que los profesores extranjeros estaban mejor ubicados en los nacionales y lo propio ocurrió entre hombres y las mujeres. El análisis del cuerpo docente y estudiantil, nos acercó a una institución atravesada de redes familiares que cultivaban el arte como una práctica transmitida generación tras generación, lo que hizo posible que varios de los sujetos históricos estén relacionados con el CNM de 1870, la Iglesia y las sociedades artísticas de la época.

Respecto a los estudiantes, las materias asignadas y los horarios correspondientes generaron la oportunidad de repensar la participación de las mujeres en el Conservatorio y la inclusión simbólica de los obreros dentro del liberalismo en la educación. Matizar el discurso de los ministros de Estado con las prácticas de las autoridades de la institución, abrieron una lectura alternativa a la concepción de la música como adorno en medio de un ambiente orientado a la profesionalización de los estudiantes del CNM.

La formación de una comunidad educativa tan heterogénea y llena de matices como la que hemos intentado desentrañar ha sido poco visibilizada en la historiográfica tradicional pero nos muestra la riqueza social de la que se nutrió para posteriormente propuestas sonoras en el marco del nacionalismo y la inserción de los ritmos tradicionales. En definitiva, deseamos advertir que aunque todos los factores analizados en este capítulo pueden dar luces de una condición de clase en los alumnos y alumnas, al ser la mayor parte de la población identificada como “estudiante” o al tener alguna información faltante, podría ser precipitado trazar estos rasgos. Además, si consideramos que entre 1900 y 1911, el Estado otorgaba gran cantidad de becas aún para colegios religiosos privados, no es oportuno aventurarse en conjeturas sino dejar abierta la necesidad de que se realicen otras investigaciones enfocadas en ello.

Conclusiones

Con el anhelo de comprender una institución tan importante para la historia sonora del país como lo es el Conservatorio, esta tesis ha apostado por una lectura alternativa sobre el establecimiento a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, vislumbrándolo como un espacio de enunciación y discusión sobre la música, los músicos profesionales y las funciones de este centro de enseñanza especializada.

Actualmente, cuando se habla de “conservatorio” en abstracto, la primera idea con la que se le asocia es con un espacio hermético para la conservación de los cánones musicales “clásicos”. Sin embargo, este modelo en auge entre el siglo XIX e inicios del siglo XX en Latinoamérica, fue aplicado en muchos lugares del mundo y pese a sus posibles similitudes, cada uno de ellos es una opción para mirar el arte y la educación desde su ubicación histórica correspondiente.

Para el caso del Conservatorio de Quito entre 1900 y 1911, pese a que la historiografía nacionalista lo mira como la base alfarista para el desarrollo del nacionalismo musical, las fuentes señalan que fue una institución creada desde el anhelo de instituir un espacio para el desarrollo de la música como mecanismo de civilización y progreso de las bellas artes en el país, que en este momento embrionario se centró fundamentalmente en consolidarse institucionalmente antes que emitir enunciados explícitos dentro de las líneas del nacionalismo.

Desde su segunda fundación y a lo largo de la primera década del siglo XX, el establecimiento se encontró fuertemente relacionado con su par chileno, desde donde vinieron varios de los profesores y directivos; aun cuando de parte de las autoridades y varias otras instituciones de la época se miró al Conservatorio de París como el gran modelo o canon a seguir, las condiciones económicas, sociales y políticas del país, hicieron que el Conservatorio de Quito tenga una versión propia con un frágil vínculo con la declamación y un inexistente espacio para la danza. Pese a ello, la Escuela de Bellas Artes fue fundada en 1904, como sección anexa al CNM, mostrando las aspiraciones modernas y la vigencia de la concepción de bellas artes entre las élites ilustradas.

El Conservatorio, al ser un centro educativo financiado por el Estado ha sido condicionado siempre por las expectativas que los gobiernos han generado sobre él. Los principales requerimientos que debió responder en el periodo liberal radical fueron que

los miembros del Conservatorio controlen los repertorios que ejecutaban las bandas militares, los textos y canciones que se enseñaban en las escuelas o colegios y posteriormente la participación protagónica de la institución en actos simbólicos, desde los que los gobiernos intentaban dar vigencia a una memoria e identidad nacional en permanente disputa. Sin embargo, la intervención del CNM en el escenario local no fue sencillo y solo fue posible gracias a varias experiencias de negociación con las dinámicas musicales de la ciudad.

Habitualmente se ha observado al periodo liberal como un espacio donde finalmente se produjo la separación entre Estado e Iglesia y donde la educación religiosa quedó en un segundo plano. No obstante, las personas relacionadas con el Conservatorio evidencian lo activa que continuaba estando la Iglesia, no solo en la vinculación educativa de los estudiantes a centros religiosos sino también al punto de contratar músicos extranjeros o emplear a los mismos profesores que trabajaban en el Conservatorio, pero como maestros de capilla. Por lo cual, es indispensable tener presentes que el proyecto de educación musical del liberalismo no se creó desde cero, sino que recoge experiencias previas en el país, referentes internacionales y a partir de ello, buscó tener una voz en el panorama local que funcionaba desde antes de su llegada.

La refundación del CNM significó principalmente la contratación de músicos locales, extranjeros residentes en la región o miembros de compañías musicales que estaban de paso en el país. Ellos debieron ir creando poco a poco lazos o relaciones con los músicos, actores sociales, escenarios y espacios capitalinos; pues, aunque dentro de la institución era un capital extra la condición de extranjero e incluso infería en los salarios, en el espacio musical local, no necesariamente fue un componente que les dio facilidades o beneficios. A diferencia de los músicos académicos recién llegados a Quito, las sociedades artísticas que se reorganizaron tras el cierre del Conservatorio en 1877, habían forjado por años relaciones de sociabilidad y es posible que por eso, una organización privada como la Sociedad Filarmónica Beethoven pudo rivalizar con el CNM y todo el apoyo que recibía la institución de parte de los gobiernos.

Considerando que el periodo de análisis de nuestro estudio alude a un momento de configuración inicial de la institución, el mirar a los integrantes de ella -desde su condición de sexo, edad y características sociales- posibilitó la visibilización de los capitales o valores que circulaban al interior del establecimiento y en el imaginario de las autoridades, más allá del discurso democrático de igualdad liberal. Así, se pudo

identificar el gran peso de las redes familiares al interior, la clasificación de la comunidad educativa por procedencia y las opciones de estudio habilitadas de acuerdo a los criterios señalados.

Aunque el Conservatorio durante estos años debió sobrellevar varias limitaciones respecto al edificio, materiales e instrumentos, fue central la relación sostenida con la Fábrica Ricordi de Milán, donde no solo se imprimió la primera versión oficial del Himno Nacional sino que además fue una de las proveedoras centrales de métodos y piezas para estudio e interpretación de los alumnos. Aún para la época, era un objeto de lujo la posesión de un piano y la venta de métodos o piezas musicales no era una práctica muy popular, por lo cual, durante varios años el establecimiento debió arrendarlos a personas acomodadas para impartir las clases correspondientes o las autoridades estaban pendientes de la llegada u oferta de obras musicales con miras a enriquecer la incipiente biblioteca.

A diferencia de las lecciones complementarias de música que se brindaba en los colegios, escuelas o en la Escuela de Artes y Oficios, el Conservatorio buscaba formar a músicos profesionales, siendo la primera generación, los tres músicos graduados en 1909. En ese marco, desde la visión musical de Domingo Brescia, la división entre curso profesional y curso ordinario era una alternativa para brindar mayor apoyo a la educación de los futuros músicos y músicas profesionales siendo los miembros del curso ordinario importantes porque a la larga se constituirían en el público que comprenda y valore las obras realizadas por los profesionales.

El debate respecto a la razón de ser y la profesionalización de los estudiantes de música, se relaciona directamente con los anhelos laborales de los miembros del Conservatorio. Durante la investigación, se observaron las precarias condiciones de los músicos en el país y la necesidad de ellos por encontrar ingresos económicos estables. De ahí que, pese a todos los prejuicios patriarcales o la concepción de música como adorno, muchas mujeres encontraron en la educación musical una posibilidad laboral que les acercaba no solo a espacios de interpretación sino también a lugares de docencia.

Cada una de las reflexiones o planteamientos que he sostenido en esta investigación, fueron trazados gracias a una lectura alternativa a los libros de matrículas, libros notas y leccionarios de la institución, reconociéndolas como documentos de gran valor histórico para preservar y seguir utilizando. Actualmente, los mismos reposan en el Archivo Administrativo del Conservatorio Nacional de Música. Otras fuentes que

resultaron fundamentales para este estudio fueron los discursos y datos marginales de se encuentran en los Informes de Instrucción Pública y los reportes de las autoridades correspondientes al periodo de estudios, que yacen en el Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, el Archivo de la Función Legislativa y en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

La última conclusión sobre la que me gustaría llamar la atención en este trabajo es la necesidad de fomentar la investigación histórica crítica respecto a las instituciones musicales del país. La mayor cantidad de textos que he identificado hasta el momento se centran en los grandes relatos sostenidos por personajes emblemáticos o en cronologías que datan de las fechas y cambio de autoridades, que aportan valiosos datos y nombres, pero que limitan la comprensión de los procesos, cambios o continuidades respecto a los actores sociales y su agencia en un momento histórico.

Mirar a la música como un ámbito por fuera de las esferas sociales, políticas y económicas —práctica recurrente en las enciclopedias o “historias de la música del Ecuador”— ha sido un recurso apetecido por el poder para utilizar a la música como elemento de identidad nacional ahistórica; sin embargo, no contribuye a comprender los usos políticos que cotidianamente se realizan del arte y tampoco visibiliza el potencial transformador que tiene la música.

Por las limitaciones de este trabajo y las fuentes consultadas, no se profundizó en los métodos educativos producidos en el país o en las obras musicales que fueron apareciendo en la época, elementos que sin lugar a dudas pueden aportar nuevos contrastes a la imagen de Conservatorio en construcción, que ha sido posible vislumbrar.

Queda pendiente todavía fortalecer nuevas miradas a las instituciones educativas del país desde las conexiones que las sostienen, comenzando con la diversidad social que las habita, partiendo de las relaciones de poder que se desarrollan entre las personas que están vinculadas a ellas o simplemente desde las contradicciones en sus repertorios. Sobre el Conservatorio de Quito falta una comparación con sus pares regionales e internacionales o incluso con expresiones sonoras de otros rincones del país.

Es momento de que la historia de la música en el Ecuador haga un espacio en medio de los grandes nombres de compositores y nacionalismo, para ver a las estudiantes del Conservatorio que se convirtieron en maestras de música en escuelas o colegios locales, a las madres que compartieron sus conocimientos en los salones de las casas, a las hijas que formaban parte del coro de la iglesia aunque soñaban con ser la

prima donna de la ópera en Italia, a los artesanos que en su tiempo libre aprendían a tañer algún instrumentos y al músico aficionado cuyo salario no alcanzaba para que visitara el teatro. Es tiempo de abrir nuestra vista y nuestros oídos al marco musical que desde el fondo ha dado vida a las canciones que acompañaron una época.

Anhelo que esta tesis provoque nuevas lecturas sobre el Conservatorio, que nos obligue a regresar a ver las iglesias y nos preguntemos por sus condiciones artísticas en pleno liberalismo, que ubiquemos a los músicos de las bandas militares al interior del cuerpo marcial y reconozcamos el valor del arte en estas otras instituciones de las que se ha dicho muy poco todavía.

Bibliografía

Archivos consultados

Archivo- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (ACNM)

Archivo Nacional del Ecuador (ANE)

Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores (AMRE)

Archivo Histórico de la Asamblea Nacional del Ecuador

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP)

Fuentes primarias

Revistas

Revista La Mujer, 1905.

Periódicos

El Tiempo, 1908.

El Comercio, enero de 1908 hasta diciembre de 1909.

El Nacional. Periódico Oficial, marzo 1870 hasta diciembre de 1876.

Estatutos, informes, leyes y reglamentos

Andrade, Julio. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1903*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1903.

Becerra, L. *Informe de Ministro Secretario de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos, etc. a la Nación 1911-1912*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1912.

Conservatorio Nacional de Música y Declamación. *Reglamento de la Sección de Bellas Artes anexa al Conservatorio de Música*. Quito: Imprenta Nacional, 1904.

———. *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Quito: Imprenta Nacional, 1900.

Derecho Ecuador, “Constitución de 1897”. *Derecho Ecuador*, Ecuador. 7 de febrero de 2014. https://www.derechoecuador.com/files/Noticias/constitucion_1897.pdf.

E. P., Aurelio. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1899.

Ecuador. *Ley de Instrucción Pública*. Registro Oficial 404 y 405, 6 de julio de 1897.

Eguiguren, José Javier. *Exposición del Ministerio de Hacienda dirigida al Congreso Constitucional de 1871*. Quito: Imprenta de Manuel V. Flor, 1871.

Espinosa, José Modesto. *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional del Ecuador en 1875*. Quito: Imprenta Nacional, 1875.

Estatuto de la Sociedad Beethoven 1908, BAEP, Quito.

León, Francisco Javier. *Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1871*. Quito: Imprenta Nacional, 1871.

———. *Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873*. Quito: Imprenta Nacional, 1873.

Martínez, Luis A. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1904.

Menten, Juan Bautista. *Plano de Quito*. Quito: Emilia Rivadeneira, 1875.

Ministerio del Ramo. *Censo de la Población de Quito*. Quito: Imprenta de “El Comercio”, 1906.

Peralta, José. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900.

———. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1901*. Quito: Imprenta Nacional, 1901.

Pérez, J. Gualberto. *Plano de Quito, con los planos de todas sus casas*. Paris: Imp. de Erhard Hermanos, 1888.

Reyes V., A. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la Nación en 1911*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911.

Reyes, Alejandro. *Informe del Ministro de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos, etc. a la Nación en 1910*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1910.

———. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la nación en 1911*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911.

Román, J. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. a la Convención Nacional de 1906*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1906.

Libros

Libro de Decretos 1895-1900. AMRE

Libro de exámenes 1 y 2. ACNM.

Libro de Registro de Asistencia de Profesores, 1909-1910. ACNM

Libro de Registro de Asistencia profesores 1903-1904. ACNM.

Libros de Matrículas Sección de Hombres y Señoritas, 1902-1911. ACNM

Guerra, Nicolás Abelardo. “*Gramática Musical*” *Tratado fácil, claro y sencillo para aprender la teoría de la música en corto tiempo con buenos resultados y sin el auxilio del maestro*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911.

Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.

———. *Curso elemental de Música. Que comprende desde el conocimiento del sonido hasta las reglas de armonía, composición é instrumentación para orquesta y bandas militares y el sistema de las voces humanas*. Quito: Oficina Tipográfica de F. Bermeo, 1875.

Bibliografía secundaria

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Avilés Pino, Efrén. “Sánchez Quintiliano”. *Enciclopedia del Ecuador*. Accedido 10 de abril de 2019. <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/quintiliano-sanchez/>.

Ayala Mora, Enrique. *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1994.

———. “Presentación”. En *El Camino de Hierro. Cien años de la llegada del ferrocarril a Quito*, editado por María Pía Vera. Quito: FONSAL, 2008.

Azevedo, Elizabeth R. “Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil”. *Luso-Brazilian Review* 45, n.º 2 (2008): 68-83, <http://www.jstor.org/stable/30219084>.

Bahamonte, Oswald. *Estudio Histórico del Edificio del Conservatorio Nacional de Música*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1983.

Bauer, Arnold. *Somos lo que compramos. Historia de la Cultura Material en América Latina*. México: Editorial Taurus, 2002.

Beltrando-Patier, Marie-Claire. *Historia de la Música*. España: Editorial Espasa Calpe, 2001.

Borja, Galaxis. “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859”. *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 48 (julio–

- diciembre, 2018): 17-48.
<http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/712>.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, 2002.
- Buriano, Ana. *Navegando en la borrasca. Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad. Ecuador, 1860-1875*. México: Instituto Mora, 2008.
- Bustos, Guillermo. “Quito en la transición: Actores colectivos e identidades culturales”. En *Enfoques y estudios: Quito a través de la historia*, editado por Paul Aguilar, 163-188. Quito: Municipio de Quito/ Junta de Andalucía, 1992.
- Clark, Kim. “La formación del Estado Ecuatoriano en el Campo y la Ciudad, 1895-1925”. *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 19 (2003): 117-130.
- Cueva, Agustín. “La lucha por el poder en el Ecuador. Análisis Histórico, Siglo XX”. En *Historiografía Ecuatoriana*, coordinado por Rodolfo Agoglia, 469-489. Quito: Banco Central del Ecuador/ Corporación Editora Nacional, 1985.
- Deler, Jean-Paul. *Ecuador: Del espacio al Estado Nacional*. Quito: Universidad Andina simón Bolívar, Sede Ecuador/ Instituto Francés de Estudios Andinos/ Corporación Editora Nacional, 2007.
- Dominici, Silvia. “Un'istituzione assistenziale pubblica nella Roma dei Papi: Il Conservatorio delle proietto dell'ospedale di Santo Spirito In Saxia (Secoli XVI E XVII)”. *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 55, n.º 1 (enero-junio, 2001): 19-58, <https://www.jstor.org/stable/43049947>.
- Espinosa, Carlos, y Georges Lomné, coord. *Ecuador y Francia: diálogos científicos y políticos (1735-2013)*. Quito: FLACSO-Sede Ecuador/ Embajada de Francia en Ecuador/ Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.
- Fernández Calvo, Diana. “La Música Militar en la Argentina durante la Primera Mitad del Siglo XIX”. *Diana Fernández Calvo*. s/r. <http://www.ara.mil.ar/archivos/Docs/05.calvo.pdf>.
- García Arancibia, Fernando. “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”. *Revista Musical Chilena*, n.º 175 (enero-junio, 1991): 42-56. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13711/13990>
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.

- Godoy Estévez, Rossi. “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)”. Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6939>.
- Goetschel, Ana María, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto, y Gioconda Herrera. *De Memorias. Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzo y fines del siglo veinte*. Quito: FONSAL/ FLACSO- Sede Ecuador, 2007.
- . “Mujeres y educación en el Periodo Liberal”. En *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, compilado por Sonia Fernández Rueda, 87-133. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
- . *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas*. Quito: Abya-Yala/ FLACSO Sede Ecuador, 2007.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005.
- Guevara, Gerardo. *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Apligraf, 2002.
- Hemsey de Gainza, Violeta. “La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX”. *Revista de música Doce notas. Monográfico Educación*, n.º 3 (1999), <https://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsey/educacion.html>.
- Hernández-Romero, Nieves. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019.
- Hidalgo, Fernando. *La República del Sagrado Corazón. Religión, escatología y ethos conversador en Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Corporación Editora Nacional, 2013.
- Hobsbawm, Erick. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Irurozqui, Marta, y Víctor Peralta. “Élites y sociedad en la América andina: de la república de ciudadanos a la república de gente decente 1825-1880. En *Historia de la América Andina*. Vol. 5, editado por Juan Maiguashca, 93-140. Quito: Universidad Andina/ Libresa, 2003.
- Jorquera Jaramillo, Ma. Cecilia. “Educación Musical: Apuntes para su comprensión a partir del origen de la disciplina”. *Revista de Investigación en la Escuela*, n.º 58 (2006): 69-78. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/132543>
- Juan Maiguashca. “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”. En *Historia y Región en el Ecuador 1830-1930*, editado por

- Juan Maiguashca, 355- 420. Quito: Corporación Editora Nacional/ FLACSO-Sede Ecuador/ CERLAC, 1994.
- Kennedy Troya, Alexandra y Carmen Fernández Salvador. “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”. En *Ecuador: Tradición y modernidad*, editado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Víctor Mínguez, 45-52. Madrid: SEACEX, 2007.
https://www.researchgate.net/publication/275833261_El_ciudadano_virtuoso_y_patriota_notas_sobre_la_visualidad_del_siglo_XIX_en_Ecuador.
- Kingman Garcés, Eduardo. *La ciudad y los otros 1860-1940: Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO/ Universitat Rovira i Virgili, 2008.
- Luis A. Martínez. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1905*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1905.
- Maiguashca, Juan. “El Proyecto Garciano de Modernidad Católica República en Ecuador, 1830-1875”. En *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*, editado por Martha Irurozqui, 233-259. Madrid: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Martins de Souza, Silvia Cristina. “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)”, *Revista Tempo* 23, n.º 1 (enero-abril, 2017): 43-65, doi: 10.1590/TEM-1980-542X2017v230103.
- Medina, Alexis. “Le progressisme et la réforme de l’État en Équateur, 1883-1895”. Tesis doctoral, Universidad West Nanterre La Defense y Universidad de Cádiz, Paris, 2016.
- Miranda, Ricardo, y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático/ Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Molina Galarza, Mercedes. “La Sociología del Sistema de Enseñanza de Bourdieu: Reflexiones desde América Latina”. *Cuadernos de Pesquisa*, n.º 162 (2016): 942-964. <http://dx.doi.org/10.1590/198053143615>.
- Montes, Beatriz. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología* 20, n.º 1 (enero-diciembre, 1997): 467-478, <https://www.jstor.org/stable/20797433>.

- Moreno, Segundo Luis. *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/ Editorial Porvenir, 1996.
- Moscoso, Martha. “El papel de las mujeres en la educación familiar en Ecuador. Inicios del siglo XX”. En *Familia y Educación en Iberoamérica*, editado por Pilar Gonzalbo Aizpuru, 285-97. México: Colegio de México, 1999.
- . “Familia y sociedad en el Período Liberal”. En *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, compilado por Sonia Fernández Rueda, 73-86. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
- Mullo Sandoval, Juan. *Cantos Montoneros y Chapulos. Semántica de la canción alfarista*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede-E./ Corporación Editora Nacional, 2015.
- . *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello, 2015.
- Orquera, Katherine. “La agenda de los gobiernos liberales-radicales respecto a la instrucción pública, especialmente de las mujeres (1895-1912)”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2013. <http://hdl.handle.net/10644/3788>.
- Ossenbach Sauter, Gabriela. *Formación de los Sistemas Educativos Nacionales en Hispanoamérica. El caso ecuatoriano, 1895-1912*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Corporación Editora Nacional, 2018.
- Pagnotta, Chiara. “La Inmigración italiana en Ecuador: Quito y Guayaquil como lugares de arribo y asentamiento”. En *Ciudad-Estado, Inmigrantes y políticas*, editado por Jacques Ramírez G., 97-120. Quito: Editorial IAEN, 2012.
- . *Situando los márgenes de la Nación. Los italianos en Ecuador (siglos XIX-XX)*. Quito: Abya Yala, 2016.
- Pereira Salas, Eugenio. “El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile”. *Revista Musical Chilena*, n.º 12 (1946): 48-9. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11163/11489>.
- Pereira Salas, Eugenio. *Biografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.
- Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1999.

- Pérez, Trinidad. “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012. <http://hdl.handle.net/10644/3081>.
- Salgado, Luis Humberto. “El Conservatorio de Música y sus directores”. *Anales LXXX*, n.º 333-334 (julio-diciembre, 1952): 217-23.
- Salgado, Mireya y Carmen Corbalán de Celis. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de Inicios del Siglo XX*. Quito: Instituto de la Ciudad, 2012. <http://archivoqhistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29-la-escuela-de-bellas-artes-en-el-quito-de-inicios-del-siglo-xx>.
- Sandoval, Luis. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación “1849 á 1911”*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911.
- Sarget Ros, María Ángeles. “Perspectiva histórica de la educación musical”. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000). 117-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2292937>
- Shiner, Larry. *La invención del arte*. Madrid: Editorial Paidós, 2004.
- Soler, Ricaurte. *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del Imperialismo*. México, Siglo XXI, 1980.
- Suárez Escobar, Marcela. “De viandas, lujos y sabores. La burguesía mexicana y sus delicias culinarias a finales del siglo XIX”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 71 (Diciembre, 1988): 37-52. <https://www.jstor.org/stable/40853492>.
- Tapia Figueroa, Claudio. *Relaciones Bilaterales entre Chile y Ecuador. La construcción de la amistad paravecinal 1880-1910*. Valparaíso: Editorial USM, 2016.
- Terán Najas, RoseMarie. “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2015. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Educacion-Rteran>.
- Vásconez, Mario, coord. *Breve historia de los servicios en la Ciudad de Quito*. Quito: Municipio Metropolitano de Quito/ Centro de Investigaciones Ciudad, 1997. <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/49072.pdf>.
- Walker, John. “Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia”. *El Diablo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 74-89, <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaled07>.

- Williams, Derek. "La creación del pueblo católico ecuatoriano (1861-1875). En *Cultura política en los Andes (1750-1950)*, editado por Cristobal Aljovín de Losada y Nils Jacobsen, 319-345. Lima: Embajada de Francia en Perú/ Instituto Francés de Estudios Andinos/ Fondo Editorial UNMSM, 2006.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.

Anexos

Anexo 1

Estructura académica del Conservatorio Nacional de Música (1870-1876)

Decreto de Creación (1870)	Reforma (1876)	Divisiones	Subdivisiones	Observaciones
-	1. Estudios preliminares	-	-	Se enseñarían los principios básicos de la música.
1. Clase Preliminar – Solfa	2. Clase de Solfa	Individual	-	Habrían tantas secciones, como crea convenientes el Director. Número de alumnos ilimitado.
		Colectivo-simultáneo	-	
2. Clase de Canto	3. Clase de Canto	Hombres	Individual	En las divisiones se consideraría el canto sagrado y profano y en cada sección no habrían más de 12 alumnos.
			Colectivo-simultáneo	
		Mujeres	Individual	
			Colectivo-simultáneo	
3. Clase de Piano y arpa	4. Clase de Piano	-	-	El número de secciones correspondería al número de instrumentos y todas formarían una sola orquesta de ejecución simultánea. En cada sección no se admitiría más de 10 alumnos.
4. Clase de Instrumento de Arco	5. Clase de Instrumentos de Arco	-	-	
5. Clase de Instrumentos de Viento	6. Clase de Instrumentos de viento	-	-	
6. Clase Superior – Órgano, armonía y composición	7. Clase Superior- órgano, armonía y composición	Órgano	-	
		Instrumentación simultánea	-	
		Armonía	-	
		Acompañamiento	-	
		Composición	-	De ellas habría dos secciones.
		Improvisación	-	

Fuente: “Sección del Interior”, *El Nacional*, 2 de marzo de 1870; “Instrucción Pública”, *El Nacional*, 19 de agosto de 1876.

Elaboración propia

Anexo 2

Organización del Conservatorio Nacional de Música (1873-1875)

Profesor	Sueldo Anual 1873	Sueldo Anual 1875	Clase	Estudiantes 1873	Estudiantes 1875	Sección
Juan Agustín Guerrero ¹	384	480	Piano.	8	6	Hombres

¹ Juan Agustín Guerrero Toro. (Quito, 1818 aprox.-Quito, 1886). Aprendiz del pianista español Manuel Zaporta, fue profesor primario en Latacunga y Quito, además de instructor musical del Batallón No. 2. También cultivó la poesía, la pintura, el periodismo, la crítica de arte y la caricatura. Fue un miembro activo de varias sociedades

			Primera Categoría	8	4	Mujeres
Manuel Salazar ²	144	180	Piano.	5	9	Hombres
			Segunda Categoría	s/r	2	Mujeres
Vicente Antinori (1873)	672	s/r	Canto ³	2	4	Hombres
				5	2	Mujeres
Manuel Jurado ⁴	144	130	Rudimentos	-	15	Hombres
Manuel Checa ⁵	-	-		7	-	
José Manuel Valdivieso ⁶	240	300	Orquesta	-	11	Hombres
Miguel Pérez ⁷	-	-		7	-	
Pedro Traversari	1344	1680	Flautas y clarinete	7	9	Hombres
Antonio Casarotto ⁸	1344	1680	Pistón y trombón	7	11	Hombres
Francisco Rosa	4000	4000	Director	4	4	Hombres
			Prof. de Armonía	s/r	2	Mujeres
			Orquesta de Profesores	15 ⁹	s/r	s/r
			Perfeccionamiento	-	5	s/r
Homero Cárdenas	-	180	Repetidor	-	-	-

Fuente: Francisco Javier León, Exposiciones del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873 y 1875 (Quito: Imprenta Nacional, 1873/1875);

Elaboración propia

artísticas de su época y escribió varios tratados sobre música e historia de la música. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), 1: 706-709.

² Manuel Salazar (Quito, S. XIX). Firma en 1850 la Hoja volante de la Sociedad de Historia y de Idiomas en Quito.

³ Para 1875, esta clase la asume el Director Francisco Rosa.

⁴ Manuel Jurado (Quito, S. XIX). Miembro de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, en 1852.

⁵ Manuel Checa. (Quito, S. XIX). Arpista, discípulo de Fray Tomás Mideros y Miño de la orden agustina. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), 1: 443.

⁶ José Manuel Valdivieso (Quito, S. XIX). Violinista activo de la vida musical de la ciudad. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), 2: 1409.

⁷ Miguel Pérez (Quito, S. XIX). Violinista, discípulo del violinista Alejandro Sejers. Dirigió la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia tras la muerte de Agustín Baldeón hasta 1858. Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana/ Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005), t. 2, 1110.

⁸ Según el contrato firmado en Guayaquil el 11 de noviembre de 1872, Casarotto asumía la obligación de enseñar trombón tanto en el Conservatorio cuanto en las bandas de música militar.

⁹ Esta clase la tomaron en 1873: Homero Cárdenas, Mariano Pazmiño, Manuel Jurado, Justo Rodríguez, Juan Paz, José Manuel Rodríguez, Manuel Checa, Alejandro Jurado, Antonio Nieto, Ángel Ortiz, Santiago Hernández, Mariano Salgado, Pastor Jiménez, Rafael Cabezas y Rafael Córdoba. Francisco Javier León, *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873* (Quito: Imprenta Nacional, 1873), s/r.

Anexo 3

Número de estudiantes y presupuesto del Conservatorio Nacional de Música de Quito (1873-1875)

Año	Hombres	Militares	Mujeres	Total ¹⁰	Renta Anual
1873	32	12 ¹¹	8	52	9.340
1875	50	15	8	73 ¹²	8.680

Fuente: Francisco Javier León, *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873* (Quito: Imprenta Nacional, 1873); José Modesto Espinosa, *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional del Ecuador en 1875* (Quito: Imprenta Nacional, 1875).

Elaboración propia

Anexo 4

Montos invertidos para el funcionamiento del Conservatorio (1870-1877)

Año	Monto	Motivo	Observaciones
1870	7.000 pesos	Compra de una casa para el Conservatorio de Música	Casa contigua al Palacio de Gobierno, comprada a la Sra. Alegría Orejuela, viuda de Yeroví. Contrato firmado el 21 de febrero de 1870.
	16.961, 79 pesos	Reparos de la casa, instrumentos y sueldos de empleados	La suma total invertida en el Conservatorio el primer año de funcionamiento fue de 23.961, 79 pesos correspondientes al 44, 22% del presupuesto de ese año para toda la Provincia de Pichincha que fue de 54.180,57 pesos.
1871 ¹³	1.048,90	Compra de útiles y sueldos de empleados de enero a mayo ¹⁴	
1873	9.340,00	Sueldo del Director y profesores.	Monto anual que estima el Director para gastos. ¹⁵

Fuente: Francisco Javier León, *Exposiciones del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1871 y 1873* (Quito: Imprenta Nacional, 1871/1873); José Javier Eguiguren, *Exposición del Ministerio de Hacienda dirigida al Congreso Constitucional de 1871* (Quito: Imprenta de Manuel V. Flor, 1871).

Elaboración propia

¹⁰ En Pichincha los alumnos que concurren a la escuela en 1871 fueron 2670 siendo la provincia de mayor asistencia en el país, posibilitada también quizá porque Quito es la ciudad que más escuelas tiene. Mientras que las alumnas ascienden a 949 que correspondió al 32, 4% de la población femenina que fue a la escuela en 1871 (2923) las escuelas de niñas son 4 en Quito y 33 a nivel nacional.

¹¹ 6 corresponden al Batallón No. 1 y 6 al Batallón No. 2.

¹² Este número corresponde a los alumnos contabilizados por clase, sin embargo según el informe presentado por el Director de la Institución el número total de estudiantes asciende a 56 en total, sin discriminación de sexo o si son militares.

¹³ José Javier Eguiguren, *Exposición del Ministerio de Hacienda dirigida al Congreso Constitucional de 1871* (Quito: Imprenta de Manuel V. Flor, 1871).

¹⁴ El 9 de marzo se firmó un contrato con José María Velázquez para la construcción de 14 bancas por el precio de 9 pesos cada una.

¹⁵ Informe Ministro, Pág. 78

Anexo 5
Reforma presupuestaria de 1876 para el sueldo de profesores

Sueldo	Monto mensual
Director, profesor de piano	100
Profesor adjunto	20
Maestro de Orquesta	30
Profesor adjunto	20
Profesor de plauta	20
Profesor de Instrumentos de metal	20
Profesor de Solfeo	20
Profesor de Canto	20
Profesor de Rudimentos	20
Portera	8
Portero	12
Total	290

Fuente: “Instrucción Pública”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 19 de agosto de 1876, 1.
 Elaboración propia

Anexo 6
Estructura Académica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1900)

Áreas	Distribución	Sección
1. Piano, Armonio y Órgano	Piano curso inferior	Hombres/Mujeres
	Piano curso medio	Hombres/Mujeres
	Piano superior	Hombres/Mujeres
	Armonio y órgano	Hombres
	Armonio*	Mujeres
	Arpa mecánica*	Mujeres
2. Canto	Canto inferior	Hombres/Mujeres
	Canto medio	Hombres/Mujeres
	Canto superior	Hombres/Mujeres
3. Instrumentos de cuerda de arco	Violín y viola	Hombres/Mujeres

	Violoncelo y contrabajo	Hombres
4. Instrumentos de viento de madera	Oboe	Hombres
	Fagot	Hombres
	Trompa (corno)	Hombres
	Clarinete	Hombres
	Flauta	Hombres
5. Instrumentos de vientos de metal y percusión	Trombón, tubos y percusión	Hombres
	Pistón	Hombres
6. Teoría, solfeo, armonía, composición e historia de la música	Armonía, contrapunto, fuga y composición	Hombres/Mujeres
	Teoría y solfeo	Hombres/Mujeres
	Historia de la música y estética	Hombres
	Historia de la música	Mujeres
7. Conjunto coral	Conjunto coral	Hombres/Mujeres
8. Conjunto instrumental	Conjunto instrumental	Hombres/Mujeres
9. Declamación e idiomas	Declamación	Hombres/Mujeres
	Italiano	Hombres/Mujeres
	Francés	Hombres/Mujeres

*Materias de las cuales nunca hubo un registro de profesores o alumnos, por lo cual es probable que en el periodo de análisis no se hayan aplicado.

Anexo 7

Listado de profesores y ayudantes por asignatura

Apellido	Nombre	Nacionalidad	Cuidad de contratación	Personal	Materia/función	Sección	Sueldo/mes	Fecha Inicio	Fecha Fin	Observaciones
Andrade	Andrés H.	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Portero	General	10	1/5/1900	31/10/1903	
Arboleda	Julio	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Secretario e Inspector	General	100	16/10/1903	28/4/1905	El 11 de abril de 1905, Brescia señaló su obligaciones: 1. Estar presente en el Establecimiento de 8 a 11 am y de 1 a 5 1/2 pm. 2. Constar personalmente cada hora que los discípulos han concurrido con puntualidad, apuntando inasistencias y justificando faltas cuando sea oportuno. 3. Informar al Subsecretario cualquier irregularidad. 4. Tener al día las libretas de aportes mensuales. 5. Redactar la correspondencia oficial. 6. Supervigilancia para que subalternos y profesores cumplan el reglamento y las órdenes impartidas por la Dirección. 7. Cuidar en ensayos y conciertos, fuera del Establecimiento, el material de enseñanza. 8. En caso de juntarse las 2 secciones (hombres y señoritas), pasar lista a los asistentes, anotando faltas y vigilando el orden y compostura de los alumnos. 9. En ausencia del Inspector, hacerse cargo de la entrega, recepción y cuidado de métodos e instrumentos.
Bastidas	Ezequiel	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante de violín	s/r	25	1/1/1907		
Behobide	José Ma.	Español	Quito	Docente	Piano, curso medio	Hombres	85	1/1/1903	31/5/1907	Marconi indicó al Ministerio del ramo que la competencia de Behobide fue acreditada por sus diplomas de estudios que ha realizado en el Real Conservatorio de Madrid y por eso era idóneo para desempeñar 7 horas de clase semanal. Para 1906 ya daba 12 horas de clase por el mismo sueldo. Renunció en 1907 para viajar a España por motivos de salud.
				Docente	Canto	Mujeres				
				Docente	Piano	Mujeres				
				Docente	Canto	Hombres				
				Docente	Ayudante del Curso Superior	Hombres				
				Docente	Ayudante del Curso Superior	Mujeres				
Brescia	Domingo	Italiano	Santiago- Chile	Admin.	Director	General	350	20/9/1904		El 21 de marzo de 1904, Traversari S. informa al Ministerio que Brescia y su esposa han aceptado ser contratados como Director y profesora. Brescia asumió la dirección artística y técnica del establecimiento para cumplir un máximo de 30 horas semanales de trabajo. El Gobierno corrió con los gastos de viaje para él y su familia desde Santiago a Quito. El contrato duraría 5 años y podría terminarse por negligencia, faltas a sus
				Docente	Armonía, contrapunto, fuga y composición	Hombres				
				Docente	Cursos superior de canto	s/r				
				Docente	Cursos superior de piano	s/r				
				Docente	Conjunto instrumental	s/r				

				Docente	Conjunto coral	s/r				deberes o delitos comprobados al contratado. El 19 de julio de 1904, Traversari informa al Ministro que Brescia ha llegado y adjunta la cuenta de £108.4, por gastos extraordinarios que el Sr. Brescia tuvo que hacer durante su viaje por su involuntaria ida hasta Panamá, cuarentena, permanencia, etc. Además, incluye la planilla de inversión de 200 sucres que recibió el Sr. Brescia del Gobernador del Guayas para su traslado a Quito.
				Docente	Contrabajo	s/r				
Carrillo	Víctor Manuel	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Portero	General	12	1/1/1903	1/11/1903	
Cevallos	Homero	Ecuatoriano	Quito	Admin.	2do. Inspector Habilitado	General	60	25/2/1909		
Córdoba A..	Enrique	Ecuatoriano	Quito	Docente	Asistente de piano, curso medio	Hombres				En 1900, cuando era profesor de piano inferior impartía 4 horas semanales de clase. El 4 de marzo de 1902, Marconi lo propone para que reemplace a Sixto M. Durán en la cátedra de Piano Medio. En 1902, la horas de clase que debía cumplir eran 6 por semana y en 1904 ya tiene 10 horas semanales. En 1906, Brescia lo ubica como profesor de piano curso inferior de la sección de hombres para 7 horas de clases.
				Docente	Piano Inferior	Hombres	35	1/5/1900	4/3/1902	
				Docente	Piano Medio	Mujeres	40	6/3/1902	5/10/1903	
							80	1/12/1904	1/3/1906	
				Docente	Piano Medio	Hombres	50	1/3/1906		
De la Torre	Mario	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Subdirector	General	s/r	19/2/1907		Según el presupuesto para 1906, además de desempeñarse como secretario e inspector, también sería profesor de piano y flauta porque para ese entonces Traversari estaba en Europa. En diciembre de 1907, Brescia indica que se suprime el cargo de Inspector General y Mario de la Torre ocupará la plaza de Subdirector, dará dos clases 10 horas por semana y cumplirá el trabajo de secretario.
				Admin.	Secretario e Inspector	General				
				Docente	Piano y flauta	s/r	100	28/4/1905	19/12/1907	
				Docente	Piano Medio	Mujeres				
				Docente	Piano inferior	Hombres				
				Docente	Ayudante de piano medio	Hombres	40	1/11/1903	1/1/1904	
Delestré	Teófilo	Belga	Quito	Docente	Francés	s/r	30	12/1/1905		Desde que inició impartía 6 horas semanales de clase.
Delgado	Nicolás	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante de violín	s/r	s/r	1/10/1907		
Durán	Sixto María	Ecuatoriano	Quito	Docente	Canto Medio	Hombres	40	1/5/1900	4/3/1902	En 1900, Marconi indica que las horas de clase de este profesor son 4 horas por semana. Renuncia porque aceptó cargo como Secretario en la Intendencia de Policía.
				Docente	Canto Inferior	Hombres				
				Docente	Piano superior	Hombres				
				Docente	Piano Medio	Mujeres				
Fósfero	Enrique	Chileno	Quito	Docente	Instrumentos de viento de metal y de percusión	Hombres	50	15/2/1901	31/3/1905	El 16 de febrero de 1901, Marconi recomienda a Fósfero para ocupar la cátedra indicando que lo conoció en Santiago, donde era profesor de Trombón en el Teatro Municipal. En su oficio al Ministerio, el

								31/3/1905		Director planteó que Fósforo se trasladó al país creyendo encontrar mejor suerte pero no fue así y habiéndole ocurrido varias desgracias en el viaje, su necesidad brinda una oportunidad valiosa para el Conservatorio. Según la copia del contrato entre el Supremo Gobierno y Enrique Fósforo, el mínimo de horas de trabajo sería de 8 semanales, el contrato duraría 4 años. Contrario al salario de 30 sucres estipulado en el decreto de presupuesto de 1900, el contrato indicado estipuló el sueldo de 50 sucres, para lo cual debieron cargar los 20 sucres de exceso por la Tesorería de la provincia con cargo a gastos extraordinarios. El 20 de marzo de 1905, inició el proceso de renovación del contrato por 4 años más.
Gasparini	Emma	s/r	Santiago-Chile	Docente	Piano, curso medio	Mujeres	100			En los documentos consta como Emma de Brescia. El 21 de marzo de 1904, Traversari S. informó al Ministerio que Brescia y su esposa aceptaron ser contratados como Director y profesora. Según su propuesta, Emma trabajaría como profesora por hasta 16 horas semanales de clase por un sueldo de 100 sucres mensuales. El contrato duraría 5 años y podría terminarse por negligencia, faltas a sus deberes o delitos comprobados.
				Docente	Canto, curso medio	Mujeres				
				Docente	Piano superior	Mujeres				
				Docente	Canto superior	Mujeres				
				Docente	Italiano	Mujeres				
				Docente	Francés	Mujeres				
Gómez Sojoy	Rosendo	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Amanuense	General	20	1/1/1903	5/10/1903	
				Docente	Ayudante de violín	s/r	40	5/10/1903	1/1/1907	
						s/r	25	1/1/1907	10/4/1907	
Guarro	José	s/r	Quito	Docente	Solfeo cantado, piano y Contrabajo	s/r	80	21/11/1908		El 10 de Noviembre de 1908, el Director € Mario de la Torre, indica al Ministro del Ramo que José Guarro ha cursado sus estudios musicales en Barcelona con buen aprovechamiento, por lo que cree podrá prestar buenos servicios como profesor de solfeo cantado y contrabajo, en cuyas clases empleará 6 horas semanales. A los pocos días, su contrato de un año fue firmado.
Guerra V.	M. Alberto	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Amanuense	s/r	30	1/1/1907		En junio de 1907, Brescia lo propone para reemplazar a Manuel Ma. Novoa P. como mayordomo inspector habilitado interino.
								4/6/1907		
Guerra	Nicolás Abelardo	Ecuatoriano	Quito	Docente	Piano Inferior	Hombres	35	6/3/1902	1/01/1903	El 4 de marzo de 1902 lo propone Marconi para que reemplace a Enrique Córdoba A. en la cátedra de piano curso inferior. Ya para 1904 daba clase 7 horas semanales.
				Docente	Piano Medio	Mujeres	40	5/10/1903	1/12/1904	
				Docente	Ayudante de teoría	Hombres	60	1/12/1904		

							35	1/11/1903	1/3/1906	Para 1904, se señala que tiene 7 horas de clase semanales. En junio de 1907 fue suspendido por participar en la solicitud de destitución de Marcelli e incitar a los alumnos a firmar la solicitud.
Henríquez	Agustín F.	Ecuatoriano	Quito	Docente	Clarinete, oboe y flauta	Hombres	40	1/3/1906	30/6/1907	
Hurtado	Luis A.	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Portero	Mujeres	20	16/5/1907		
Jarrín	Lucrecia	Ecuatoriana	Quito	Docente	Ayudante de Teoría y Piano.	Mujeres	20	11/11/1905	30/6/1907	El 7 de noviembre de 1905, Brescia solicita el nombramiento de tres ayudantes, con 4 horas semanales de clase, con el objetivo de formar buenos profesores, expertos tanto en la parte técnica del arte como en la práctica de la enseñanza. Pero al ser una práctica remunerada, deben considerarse premio para los discípulos más aventajados, desde el punto de vista de la conducta y de aprovechamiento, por consiguiente el nombramiento debe establecerse solo para el tiempo que le falta al alumno favorecido por terminar sus estudios. Entre los alumnos seleccionados estuvo Lucrecia Jarrín, y los méritos expuestos por Brescia, fueron: que entró al Conservatorio en la época de su fundación 1900-1901. Ha rendido examen final de Teoría y solfeo, y ha conseguido el Primer premio en los exámenes de clausura del curso escolar de 1904 á 1905 en los ramos de Piano y Canto, y segundo premio en la clase de violín.
Marcelli	Ulдерico	s/r	Chile	Docente	Violín	Hombres	150	1/12/1902	31/3/1905	El Contrato celebrado en Santiago de Chile determinada que la duración del mismo fuera hasta el 31 de marzo de 1905 con la posibilidad de renovación. Pese a que el decreto de presupuesto de gastos del Conservatorio del 27 de abril de 1900, establecía un sueldo mensual de 45 sucres para el profesor de esta clase, el contrato de Marcelli, estipulaba que se desempeñaría con un total máximo de 18 horas semanales como profesor del CNM por un sueldo de 1500 sucres anuales. Al igual que los otros viajeros, su sueldo correría desde que se presentara ante el Gobernador del Guayas, el viaje de Santiago a Guayaquil correría a cargo del Gobierno que le proporcionaría la suma de 150 pesos chilenos por gastos de traslado; y tenían la facultad de dar lecciones particulares fuera de sus labores estipuladas. Además, el Gobierno podría encargar por 4 horas semanales al
				Docente	Viola	Hombres	150	13/3/1905		
				Docente	Trompa	Hombres				

										señor la enseñanza musical en un colegio nacional, sin remuneración alguna. El contrato solo podría rescindirse por mutuo acuerdo, aunque el Gobierno podría darle fin en caso de negligencia, falta a sus deberes, delitos morales, o mala conducta notoria. En 1905, Ulderico Marcelli y su esposa Clementina Marconi firmaron un nuevo contrato conjunto anual, según el documento, él continuaría desempeñando las clases de violín, viola y trompa con total 20 horas semanales por el mismo sueldo. Además, Marcelli tendría derecho a exigir del Supremo Gobierno el pago del viaje desde Quito hasta Santiago de Chile, para él y su esposa cuando terminara el contrato renovado otra vez por un año en 1906.
Marconi	Enrique	Italiano	Santiago Chile	Admin.	Director	General	250	1/4/1900	1/8/1903	Su contrato fue celebrado en Santiago de Chile el 27 de enero de 1900, comenzó a regir desde el 1 de abril de 1900 y terminará el 31 de marzo de 1905. Igual que el de su hija Clementina y los dos Traversari. Sin embargo, en agosto de 1903 muere y se declara luto estricto en el Conservatorio.
				Docente	Piano superior, armonio y órgano	Hombres				
				Docente	Canto superior, curso completo	Hombres				
				Docente	Armonía, contrapunto, fuga y composición	Hombres				
				Docente	Canto superior	Mujeres				
				Docente	Piano Superior y armonio	Mujeres				
				Docente	Armonía, contrapunto, fuga y composición	Mujeres				
				Docente	Conjunto Coral	General				
				Docente	Conjunto Instrumental	General				
Marconi	Clementina	s/r	Santiago- Chile	Docente	Piano Inferior	Mujeres	60	1/5/1900	4/10/1903	Desde 1903 cuando presentan la nómina de profesores, en los documentos, su nombre cambió a "Sra. Clementina de Marcelli". En 1905 Marcelli y Clementina Marconi firmaron un nuevo contrato conjunto anual, según el documento ella seguiría desempeñando las clases de piano inferior con máximo 18 horas semanales por el mismo sueldo de 100 sucres mensuales
				Docente	Canto Medio	Mujeres	100	5/10/1903	1/31905	
				Docente	Canto Inferior	Mujeres		1/31905		
Morán	Miguel	Ecuatoriano	Quito	Docente	Francés	s/r	20	14/1/1903	5/10/1903	En enero de 1903, Marconi propone a Morán para profesor de francés porque que en distintas ocasiones ha desempeñado esta cátedra en varios establecimientos nacionales.
				Docente	Francés	s/r	25	5/10/1903	1/1/1904	
				Docente	Francés	s/r	30	1/1/1904	30/12/1904	

Moreno A.	Segundo Luis	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Amanuense	s/r	25	25/2/1909		
				Docente	Suplente de las clases de instrumentos de madera	s/r				
Moscoso	Concepción	Ecuatoriana	Quito	Docente	Ayudante inferior piano	Mujeres	60	1/6/1905	31/10/1905	En los documentos a ella se le nombra como Concepción Moscoso v. de Quevedo. El 3 de noviembre de 1905, Brescia le envió un oficio indicando que no puede satisfacer sus deseos de exonerarla de la asistencia al Conservatorio de 1 a 5 pm., porque si lo hiciera el orden y disciplina del establecimiento se verían afectados, y habiendo pasado una semana sin que concurriera á desempeñar sus deberes; le exige la correspondiente renuncia con fecha 31 de octubre si no le es posible sujetarse al horario o; en el caso contrario, le pide volver al desempeño de sus destinos. El día siguiente, el Director comunicó al Ministro que la Señora ya tiene presentada la renuncia en el Ministerio. En noviembre del mismo año, Brescia solicita que con esa partida nombre tres ayudantes, con 4 horas semanales de clase, por 20 suces mensuales a cada uno.
				Admin.	Archivera y bibliotecaria	General				
Muñoz	Miguel	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante nocturna de clase Coral	Hombres	20	11/11/1905		El 7 de noviembre de 1905, Brescia solicita el nombramiento de tres ayudantes, con 4 horas semanales de clase, con el objetivo de formar buenos profesores, expertos tanto en la parte técnica del arte como en la práctica de la enseñanza. Pero al ser una práctica remunerada, deben considerarse premio para los discípulos más aventajados, desde el punto de vista de la conducta y de aprovechamiento, por consiguiente el nombramiento debe establecerse solo para el tiempo que le falta al alumno favorecido por terminar sus estudios. Entre los alumnos seleccionados estuvo Miguel Muñoz y los méritos expuestos por Brescia, fueron: ingresó en 1901-1902 al CNM. Ha rendido examen de Teoría y Solfeo final habiendo recibido el Primer Premio en la clase de Canto y el segundo en las de Piano y Violín. Desempeñaría el cargo de ayudante de clase de Canto coral nocturna. Clase destinada al fomento de los conocimientos artísticos de la clase obrera. Me permito llamar la atención del Señor

										Ministro sobre la apertura de esta clase, ya floreciente en todos los países adelantados. "
Nieto G. ¹	Enrique	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante Piano Inferior	Hombres	25	1/11/1903	s/r	En 1906, Brescia lo propone para ayudante de Piano y teoría elemental en lugar de Francisco Romero. En 1907, Brescia lo propuso para reemplazar a José María Behobide como profesor de piano curso medio. Y a su vez, Enrique Nieto sería reemplazado por el Sr. Francisco Tipán.
					Ayudante de Piano y Teoría	Hombres	25	1/5/1906	10/8/1907	
					Piano del curso medio	s/r	s/r	10/8/1907		
Novoa Palacios	Manuel María	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Inspector Mayordomo	Hombres	30	1/5/1900	5/10/1903	En 1906, Brescia determina que además de ser inspector de la sección de hombres y mayordomo, también sería el habilitado. En junio de 1907, Brescia advierte al Ministro que Novoa últimamente no ha cumplido con sus deberes de vigilancia de la conducta de los alumnos, pues no comunicó al Director la organización de algunos estudiantes para impedir que Marcelli se mantenga como profesor, en la que participó un pariente suyo, alumno del Conservatorio y lo que le hizo perder la confianza en Novoa. .
							50	5/10/1903	1/12/1904	
							60	1/12/1904	1/3/1906	
							65	1/3/1906	15/1/1907	
				Admin.	Habilitado		70	15/1/1907	18/5/1907	
Orti	José María	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante de teoría	s/r	s/r	1/10/1907		
Proaño	Hortensia	Ecuatoriana	Quito	Docente	Ayudante de teoría y piano	Mujeres	20	10/7/1907		Ella fue propuesta para ocupar el cargo en lugar de Lucrecia Jarrín.
Ramos	David	Ecuatoriano		Docente	Violoncelo	Hombres	30	1/5/1900	5/10/1903	En 1900, Marconi indica que impartiría 4 horas semanales de clase de violoncelo y contrabajo en calidad de profesor interino. En 1904 ya impartía 6 horas de clases semanales. Para 1906, ya solo se desempeña como profesor de piano del curso elemental.
				Docente	Contrabajo	Hombres	40	5/10/1903		
				Docente	Suplente de piano inferior	s/r				
Rey	Román	s/r	s/r	Docente	Cornetín, Teoría y piano elemental	s/r	s/r			En 1908 solicita la renovación de su contrato como profesor del Conservatorio y como Director de la Banda de Música del Batallón Carchi.
Rivera	Camilo	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Portero	General	20	1/7/1905	2/10/1906	
Rivera	Francisco	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Sirviente	General	7	1/1/1903	5/10/1903	Falleció en el Hospital y Brescia propone que tome su lugar de José Taípe.
							8	5/10/1903	1/1/1904	
							10	1/1/1904	1/12/1904	
							15	1/12/1904	30/4/1907	
Romero	Francisco T.	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante de Teoría y piano elemental	Mujeres	25	1/11/1903	23/4/1906	Según propuesta para presupuesto de 1904 esta es una beca. En 1906, Brescia comunica que Romero se negó

¹ En 1906, Domingo Brescia solicitó al General Eloy Alfaro le otorgue una beca para que continúe sus estudios en uno de los grandes Conservatorios de Europa.
Libro de comunicaciones 1. Folios 429 y 430. 1 de agosto de 1906.

										a participar en un concierto sin justificación por lo que le pido al Ministro que cambie su nombre por el de Enrique Nieto G. para ayudante.
Salcedo	J. Luis	Ecuatoriano	Quito	Docente	Amanuense	General	s/r	1/10/1907		
Sánchez	Luis L.	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante de la clase de violín elemental	Hombres	25	1/1/1904		Según propuesta para presupuesto de 1904 esta es una beca.
Sánchez	Quintiliano	Ecuatoriano	Quito	Docente	Declamación	General	60	1/1/1904	31/12/1905	El 1 de diciembre de 1905, el Director le notifica que "Habiendo considerado con madurez que la clase de Declamación de este Conservatorio de Música, en el cual U. presta sus importantes servicios, no produce los frutos que era de esperarse, por cuanto en la sección de hombres, los alumnos son en número tan escaso que no justifica la existencia de ella, y en la de señoritas las alumnas, por razón de su poca edad, no poseen los conocimientos indispensables para sacar provecho de la instrucción de U., de acuerdo con el Señor Ministro de Instrucción Pública pongo en su conocimiento que no se proveerá, para el próximo año de 1906, de profesor a la indicada asignatura."
Taípe	José	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Sirviente	General	15	16/5/1907		
Terán	Manuela	Ecuatoriana	Quito	Admin.	Inspectora	Señoritas	40 50	29/5/1900 1/12/1904	1/12/1904	En los documentos consta como Manuela Terán v. de Pólit,
Traversari	Pedro Pablo	Italiano	Santiago- Chile	Admin. Docente	Director General de las Bandas del Ejercito Instrumentos de viento de madera	General Hombres	200	1/4/1900	31/7/1903	Su contrato fue celebrado en Santiago de Chile el 27 de enero de 1900, comenzó a regir desde el 1 de abril de 1900 y terminaría el 31 de marzo de 1905, al igual que el de los Marconi y su hijo. Sin embargo, enfermó en junio de 1903, cuando sus clases fueron cubiertas por su hijo hasta que muere al parecer a finales de julio o inicios de agosto del mismo año.
Traversari Salazar	Pedro Pablo	Ecuatoriano	Santiago- Chile	Admin. Docente Docente Docente Docente Docente Admin.	Subdirector Secretario Teoría y Solfeo Historia de la Música Teoría y Solfeo Historia de la Música Flauta, clarinete, oboe, fagot Director (subrogante)	General Mujeres Mujeres Hombres Hombres Hombres General	200 240	1/4/1900 1/10/1903	5/10/1903 1/1/1904	Su contrato fue celebrado en Santiago de Chile el 27 de enero de 1900, comenzó a regir desde el 1 de abril de 1900 y terminaría el 31 de marzo de 1905, al igual que el de los Marconi y su padre. Desde septiembre de 1903, tras la muerte de Marconi además de sus clases, asumió la dirección de la institución y uno de sus primeros cambios fue presupuestario en el que aumentó 40 sucres a su sueldo, que se mantuvo incluso cuando fue becado a estudiar en Europa. El 11 de mayo de 1907, Brescia propone suprimir el cargo de subdirector

										del Conservatorio en vista de que Traversari estaba en Italia y ese dinero podría ser utilizado para general dos becas para que dos alumnos vayan a Europa con una asignación de 100 sucres mensuales y en estipendio de 40 sucres mensuales para un ayudante de teoría y solfeo.
Tipán	Francisco	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante de la clase de piano	s/r	s/r	1/6/1907	30/6/1907	
Vásquez	Nicolás	Ecuatoriano	Quito	Docente	Instrumentos de viento de metal y de percusión	Hombres	30	1/5/1900	1/5/1900	Los instrumentos que debía enseñar eran: trompa (corno), pistón, trombón, tubos y percusión por 4 horas semanales de clase. Sin embargo, no pudo ejercer su cargo ya que no podía percibir dos sueldos del Estado.
Veintemilla	Josefina	Ecuatoriana	Quito	Docente	Ayudante clase de Teoría y solfeo	Mujeres	20	11/11/1905		El 7 de noviembre de 1905, Brescia solicita el nombramiento de tres ayudantes, con 4 horas semanales de clase, con el objetivo de formar buenos profesores, expertos tanto en la parte técnica del arte como en la práctica de la enseñanza. Pero al ser una práctica remunerada, deben considerarse premio para los discípulos más aventajados, desde el punto de vista de la conducta y de aprovechamiento, por consiguiente el nombramiento debe establecerse solo para el tiempo que le falta al alumno favorecido por terminar sus estudios. Entre los alumnos seleccionados estuvo Josefina Veintemilla, y los méritos expuestos por Brescia, fueron: entró al Conservatorio en 1901-1902. Ha rendido examen final de Teoría, Solfeo y ha obtenido el Segundo premio en los ramos de Canto e italiano.
Velázquez	Ramón	Ecuatoriano	Quito	Docente	Ayudante de piano	s/r	s/r	1/10/1907		
Vega	Miguel	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Portero	General	s/r	1/10/1906	20/2/1907	
Vergara	Agustín	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Portero	General	20	1/3/1907	30/4/1907	Ante su renuncia, Brescia propuso que sea reemplazado por Luis A. Hurtado.
Villamarín	Manuel	Ecuatoriano	Quito	Docente ²	Afinador, revisador de pianos	General	10	1/5/1905		
Vivanco	Francisco J.	Ecuatoriano	Quito	Admin.	Portero	General		1/11/1903	1/1/1904	
							12	1/1/1904	1/12/1904	
							20	1/12/1904	1/7/1905	

² En esta categoría se lo ubica en el presupuesto propuesto en el año 1904.

Fuente: Libros de comunicaciones 1 y 2, Decreto de presupuesto de gastos del Conservatorio del 27 de abril de 1900.

Elaboración: la autora.

Anexo 8

Alumnos matriculados por sexo y año (1900-1911)

Número de estudiantes matriculados			
Año lectivo	Hombres	Mujeres	Total
1900-1901	s/r	s/r	130 ³
1901-1902	82	30	112
1902-1903	s/r	46	388 ⁴
1903-1904	s/r	84	s/r
1904-1905	s/r	105	s/r
1905-1906	174	116	290 ⁵
1906-1907	s/r	159	s/r
1907-1908	128	133	261
1908-1909	159	150	309
1909-1910	147	121	268
1910-1911	181	143	324

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1902-1911 del CNM, Libro de notas 1 del CNM.

Elaboración propia

³ En el Libro de Notas 1 se indica primero que para el año lectivo hubieron 90 alumnos donde eran 40 mujeres y 50 hombres según folios 60/61 y pasa a 130 en el Informe contenido en los folios 93/94 del mismo libro.

⁴ Es el número que reporta el Rector en el Informe Anual al Ministro, realizado en 1903. 190

⁵ Libro de comunicaciones 1. Oficio s/r. s/r. Folio 407-415.

Anexo 9
Ocupaciones de los estudiantes por sexo y año⁶

Ocupaciones de los estudiantes												
Ocupación	1904-1905	1905-1906	1906-1907	1907-1908		1908-1909		1909-1910		1910-1911		Total
	Mujeres	Mujeres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	
Estudiante	92	106	143	90	108	118	105	79	75	111	75	1102
Empleado/a público	0	1	0	3	0	5	0	11	0	11	1	32
Ocupaciones/labores domésticas	0	3	11	0	18	0	40	0	41	0	57	171
Costurera	0	0	1	0	2	0	1	0	0	0	0	4
Profesor/a	0	0	1	1	3	4	0	0	1	2	4	16
Carpintero	0	0	0	1	0	2	0	7	0	3	0	13
Artista	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Zapatero	0	0	0	1	0	1	0	4	0	2	0	8
Telegrafista	0	0	0	0	0	1	0	0	0	4	0	5
Comerciante/empleado de comercio	0	0	0	3	0	7	0	9	0	11	0	30
Dentista	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Empleado particular	0	0	0	5	0	2	0	4	0	3	0	14
Encuadernador	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Platero	0	0	0	3	0	2	0	2	0	2	0	9
Litógrafo	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Impresor	0	0	0	1	0	2	0	1	0	0	0	4
Pintor	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Tallador/ escultor	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	0	3
Tipógrafo	0	0	0	1	0	0	0	1	0	3	0	5
Sastre	0	0	0	2	0	4	0	7	0	9	0	22

⁶ Es necesarios aclarar que no en todos los años lectivos se ubicaba como campo la ocupación del estudiante, por lo cual el número total contabilizado en este cuadro no coincide con el número total de matrículas analizadas.

Policía/militar	0	0	0	0	0	3	0	2	0	4	0	9
Boticario	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Peluquero	0	0	0	0	0	1	0	2	0	1	0	4
Relojero	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	3
Sirviente	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Pastelero	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Agricultor	0	0	0	0	0	0	0	8	0	1	0	9
Empleado de "El Comercio"/ "El Tiempo"	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2
Escribiente	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Sombredero	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2
Joyero	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	0	4
Músico	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
Sin referencia	13	6	3	11	2	2	4	4	4	5	6	60
Total	105	116	159	128	133	159	150	147	121	181	143	1542

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1904-1911 del CNM.

Elaboración propia

Anexo 10

Lugares de estudio de los alumnos del Conservatorio por sexo y año

Institución	1904-1905	1905-1906	1906-1907	1907-1908		1908-1909		1909-1910		1910-1911		Total
	Mujeres	Mujeres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	
De música/del Conservatorio	21	33	23	31	22	24	22	16	19	13	16	240
Particular	11	14	34	17	14	19	17	15	13	11	8	173
Instituto Normal	25	29	41	0	9	0	9	0	6	10	4	133
Colegio de la Providencia	23	13	14	0	22	0	21	0	18	0	17	128
Colegio de los Sagrados Corazones	4	10	20	0	19	0	20	0	4	0	15	92
Instituto Nacional Mejía	0	0	0	9	0	27	0	13	0	15	0	64

Hermanos Cristianos	0	0	0	5	0	6	0	4	0	17	0	32
Universidad	0	0	1	2	1	8	0	9	1	5	0	27
San Luis	0	0	0	8	0	6	0	5	0	6	1	26
Escuela Sucre	0	2	0	4	0	7	0	4	0	4	0	21
Casa de San Carlos	2	0	3	0	3	0	4	0	4	0	4	20
Jardín de Infantes	0	2	3	1	4	2	4	3	0	0	0	19
Escuela de Bellas Artes	0	0	0	1	4	3	1	2	0	3	4	18
Colegio Nacional San Gabriel	0	0	0	5	0	5	0	2	0	6	0	18
Sta. Rosa	3	1	2	1	3	1	2	1	0	1	0	15
Casa del Buen Pastor	1	0	0	0	0	0	0	0	10	0	0	11
Escuela Central	0	0	0	0	0	8	0	1	1	0	0	10
Escuela de la Merced	0	0	0	1	0	1	0	1	0	4	0	7
Estudiante en casa	0	0	0	0	3	0	2	0	0	0	0	5
Sin referencia	2	1	1	2	2	1	2	0	0	2	2	15
Otras	0	1	0	3	3	0	2	2	0	9	0	20

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1904-1911 del CNM.

Elaboración propia.

Anexo 11

Ocupación de los alumnos-hombres por año

Ocupación	1907-1908	1908-1909	1909-1910	1910-1911	Total
Estudiante	90	118	79	111	398
Empleado/a público	3	5	11	11	30
Profesor/a	1	4	0	2	7
Carpintero	1	2	7	3	13
Artista	1	0	0	0	1
Zapatero	1	1	4	2	8
Telegrafista	0	1	0	4	5
Comerciante/empleador de comercio	3	7	9	11	30

Dentista	1	0	0	0	1
Empleado particular	5	2	4	3	14
Encuadernador	1	0	0	0	1
Platero	3	2	2	2	9
Litógrafo	1	0	0	0	1
Impresor	1	2	1	0	4
Pintor	1	0	0	0	1
Tallador/ escultor	1	0	1	1	3
Tipógrafo	1	0	1	3	5
Sastre	2	4	7	9	22
Policía/militar	0	3	2	4	9
Boticario	0	1	0	0	1
Peluquero	0	1	2	1	4
Relojero	0	1	1	1	3
Sirviente	0	2	0	0	2
Pastelero	0	1	0	0	1
Agricultor	0	0	8	1	9
Empleado de "El Comercio"/ "El Tiempo"	0	0	1	1	2
Escribiente	0	0	1	0	1
Sombredero	0	0	1	1	2
Joyerero	0	0	1	3	4
Músico	0	0	0	1	2
Sin referencia	11	2	4	5	22
Total	128	159	147	181	615

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1904-1911 del CNM.

Elaboración propia.

Anexo 12

Ocupación de las alumnas-mujeres por año

Ocupación	1904-1905	1905-1906	1906-1907	1907-1908	1908-1909	1909-1910	1910-1911	Total
Estudiante	92	106	143	108	105	75	75	704
Empleado/a público	0	1	0	0	0	0	1	2
Ocupaciones/labores domésticas	0	3	11	18	40	41	57	170
Costurera	0	0	1	2	1	0	0	4
Profesor/a	0	0	1	3	0	1	4	9
Sin referencia	13	6	3	2	4	4	6	38
Total	105	116	159	133	150	121	143	927

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1904-1911 del CNM.

Elaboración propia.

Anexo 13

Edad de las alumnas-mujeres por año

Edad	1902-1903	1903-1904	1904-1905	1905-1906	1906-1907	1907-1908	1908-1909	1909-1910	1910-1911	Total
0-4 años	0	0	0	0	1	0	0	0	1	2
5-9 años	13	18	23	23	21	21	20	13	19	171
10-14 años	20	33	48	58	84	56	71	56	49	475
15-19 años	8	23	28	28	39	39	41	36	48	290
20-24 años	5	7	6	7	9	12	13	13	15	87
25-29 años	0	0	0	0	4	2	4	2	7	19
30-34 años	0	1	0	0	1	1	1	1	1	6
35-39 años	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
40 años o más	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Sin referencia	0	2	0	0	0	2	0	0	3	7
Total	46	84	105	116	159	133	150	121	143	1057

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1902-1911 del CNM.

Elaboración propia.

Anexo 14

Edad de los alumnos-hombres por año

Edad	1907-1908	1908-1909	1909-1910	1910-1911	Total
0-4 años	0	0	0	0	0
5-9 años	12	19	14	14	59
10-14 años	35	41	28	46	150
15-19 años	42	60	51	56	209
20-24 años	20	26	42	36	124
25-29 años	5	9	10	19	43
30-34 años	3	2	0	3	8
35-39 años	2	2	2	1	7
40 años o más	0	0	0	3	3
S/r	9	0	0	3	12
Total	128	159	147	181	615

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1902-1911 del CNM.

Elaboración propia.

Anexo 15

Nacionalidad de los alumnos del CNM por sexo y año

[illegible]

Sin referencia	0	2	1	1	0	3	1	1	0	8	0	4	0	21
Total	46	84	105	116	159	128	133	159	150	147	121	181	143	1672

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1904-1911 del CNM.

Elaboración propia.

Anexo 16

Provincia de nacimiento de los alumnos ecuatorianos por sexo y año

Provincia	1902-1903	1903-1904	1904-1905	1905-1906	1906-1907	1907-1908		1908-1909		1909-1910		1910-1911		Total
	Mujeres	Mujeres	Mujeres	Mujeres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	
Azuay	2	1	1	1	1	0	4	0	4	0	2	1	1	18
Bolívar	2	2	2	4	2	0	4	2	1	0	1	3	2	25
Cañar	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Carchi	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	2
Chimborazo	1	2	4	2	7	1	5	1	2	4	2	5	6	42
León (Cotopaxi)	0	3	3	1	3	1	0	3	1	8	1	5	4	33
El Oro	1	0	2	0	0	1	0	1	0	0	0	0	2	7
Esmeraldas	0	0	0	0	0	0	1	1	2	0	0	0	0	4
Guayas	2	9	13	15	18	7	7	9	11	7	10	16	16	140
Imbabura	0	2	3	2	1	6	3	7	4	15	0	12	4	59
Loja	0	0	0	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	3
Los Ríos	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2	1	2	6
Manabí	0	1	1	1	8	0	3	6	3	3	3	3	4	36
Pichincha	32	53	69	76	102	89	87	115	105	94	83	118	93	1116
Tungurahua	0	1	2	5	5	10	8	7	7	4	8	3	7	67
Sin referencia	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	3
Total	40	74	100	107	147	116	122	155	140	136	113	170	141	1561

Fuente: Libros de matrículas años lectivo 1904-1911 del CNM.

Elaboración propia.

Anexo 17

Distribución de Materias por años de estudio, 1900

CÁTEDRAS	CLASES	AÑOS - CURSO									CURSO COMPLETO
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
I Piano, Armonio, Órgano y Arpa mecánica ⁷	Piano	Preparatorio	Inferior								8 años + Curso preparatorio
	Armonio y Órgano										3 años
II. Canto	Canto		Inferior		Medio		Superior				5 años
II. Instrumentos de cuerda- de arco	Violín y Viola.										7 años
	Violoncelo										7 años
	Contrabajo										5 años
IV Instrumentos de viento- de madera ⁸	Flauta y Clarinete										6 años
V. Instrumentos de viento- de metal y percusión ⁹	Oboe, fagot y demás instrumentos de viento- de madera										5 años
	Cualquier instrumento de metal										4 años
VI. Teoría, Solfeo, Armonía, Composición é Historia de la Música ¹⁰	Historia de la Música y Estética										3 años
	Teoría de la Música y Solfeo. ¹¹										3 años
	Armonía										2 años
	Contrapunto										2 años
	Instrumentación y fuga										2 años
	Composición										1 año
	Perfeccionamiento y práctica en dirección										1 año
VII. Conjunto Coral	Conjunto coral.										Toda la trayectoria escolar desde 2do año.
VIII. Conjunto Instrumental	Conjunto instrumental.										
IX. Declamación ¹²	Declamación										5 años
X. Idiomas ¹³	Idiomas										3 años

⁷ A pesar de que en el Art. 37 del Reglamento se indica la clase de Arpa Mecánica, ya en la planificación y distribución de clases (Art. 39) no se identifica el tiempo de estudio del instrumento.

Fuente: Reglamento del Conservatorio (1900)
Elaboración propia.

Anexo 18

Programas de Estudio

CLASES	CURSO/ AÑOS	CONOCIMIENTOS	TEXTO DE REFERENCIA
Teoría	1er y 2do año.	Conocimientos preliminares. Pauta, notas, llaves de violín y de bajo, figuras, valores, puntos, compases simples y compuestos.	
Solfeo	Solfeo. 3er año.	Septiclavio, accidentes, tonos, modos, escalas mayores y menores, clasificación genérica de los intervalos, abreviaturas, adornos y signos convencionales. Solfeos mudos y cantados.	
Armonía	Preparatorio	Intervalos, cuatro cadencias principales, escalas armonizadas en todos los tonos.	Primeros bajos numerados de Fedele Fenaroli.
	1er. año	Cadencias, plagales de engaño, etc. Disonancias.	Bajos numerados Anexos de Fenaroli y 6 [Varnacchia]
Francés	1er año	Lecciones preparatorias, pronunciación, lectura, escritura y conversación objetiva.	“Método teórico-práctico de la lengua francesa” de Enrique Ballacey, “Método de Ahn” y “Método de Cortina”
Piano	1er. año Curso inferior	Lecciones elementales y primeras series de ejercicios.	“Método teórico-práctico para piano” de Lemoine, “Curso de Piano” Método Le Carpentier
	2do. año Curso inferior	Estudios y ejercicios indicados, escalas en do, sol, fa, re, escalas mayores y la, mi, re menores.	“Método teórico-práctico para piano” de Lemoine, “Curso de Piano” Método Le Carpentier y “Método para el estudio del piano” de B. Ceci
	1er año Curso Medio	Fase 2, 1ero. y 2do. grado, escalas mayores y menores melódicas en todos los tonos.	“Método para el estudio del piano” de B. Ceci. “25 estudios para piano” de Henri Bertini

⁸ Según el Reglamento, las clases que componían esta cátedra eran: Flauta, Flautín, Clarinete, Requinto, Clarón, Oboe, Corno inglés, Fagote y Saxofón. (Art. 38)

⁹ Según el Reglamento, las clases que componían esta cátedra eran: Pistón, Bugle, Trompa, Barítono, Oficleide, Trombón, Bajo y toda clase de instrumentos de percusión. (Art. 38)

¹⁰ Según el Reglamento, las clases que componían esta cátedra eran: Teoría de la Música, Solfeo mudo y cantado; Armonía, contrapunto, fuga, instrumentación y composición; Historia de la Música, Filosofía y Estética en general. (Art. 38)

¹¹ Clase para todos los alumnos del Conservatorio.

¹² Según el Reglamento, las clases que componían esta cátedra eran: Declamación en general é Historia del Teatro Lírico y Dramático. (Art. 38)

¹³ Según el Reglamento, las clases que componían esta cátedra eran: italiano y francés. (Art. 38).

	2do año Curso Medio	Fase 3 y 4 de método Ceci, 3ero. y 4to. grados de Bertini, Fase 6ta. de Unia.	“Método para el estudio del piano” de B. Ceci. “25 estudios para piano” de Henri Bertini, “Escuela de Arpeggios” de Giuseppe Unia,
	3er año Curso Medio	Fase 5ta y 6ta,	Método Ceci, Czerny “La scuola de la velocità”, Cramer “50 Studi scelti”.
	1er. año Curso Superior	Fase 7ma y 8va. Primeros 30 números y composiciones de autores clásicos.	Método Ceci. Gradus ad Parnassum de Muzio Clementi
Canto	1er. año	Solfeos.	“A.B.C Musical” de A. Panzeron para Soprano, tenores, barítonos y bajos
	2do. y 3er. año	Lecciones indicadas y cursos de varios autores.	"Método Guercia" para barítonos y bajos."Método Florima" para sopranos y tenores.
Violín	Preparatorio	Estudios preliminares	"Método Danda"
	1er. año	Fase 1era, 2da y 3era.	"Método Danda"
	2do y 3er. año	Primero y segundo libro.	“Método para Violín, Elemental y Progresivo” de Bernardo Ferrara
	4to. año	Trozos de autores	“Estudios para violín” de Kreutzer y “Estudios para violín” de Fiorillo
Viola		Curso indicado	“Guía elemental y progresiva para el estudio de la viola” de Eugenio Cavallini
Violoncelo		Curso indicado	“Método de Violoncelo” de Guglielmo Quarenghi y “Método práctico de violoncelo” de S. Lee
Contrabajo		Curso indicado	“Método para Contrabajo” de Giovanni Bottesini para contrabajo de tres cuerdas y "Método Negri" para contrabajo de cuatro cuerdas
Flauta	1ero a 3er año	Curso indicado	Método R. Salli
Clarinete	1ero a 6to año	Curso indicado	“Método para clarinete” Lefèvre, “Método para fagot” de Krakamp, y métodos Carrilli y Batalli
Oboe	1ero al 3er. año	Curso indicado	"Estudios de Oboe" de Salviani.
Instrumentos de metal	1er y 2do año	Curso indicado	Método Rosari, Canti, Mariani Bimboni, Fahrbach y Estudios de Schubert.

Fuente: Programa de exámenes del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Año escolar 1902-1903. Libro de comunicaciones 1.Oficio s/r. 9 de julio de 1903. 193-

6.

Elaboración propia.

Anexo 19

Repertorio de Conciertos Identificados

INFORMACIÓN	PROGRAMA	INTERPRETES
Año: 1901 ¹⁴ Lugar: Salones del Congreso Motivo: Concierto de cierre del año lectivo (1900-1901)	1. Himno Nacional (A. Neumane.- J. L. Mera.)	Cantado por todos los alumnos, acompañados de Orquesta.
	2. Discurso del Director	Enrique Marconi
	3. La forza del destino, Sonatina para piano (Bonamici- Verdi)	Alumnos Ezequiel Bastidas y Luis A. Díaz (I año preparatorio). Prof. Sixto M. Durán.
	4. Il Trovatore, fantasía para flauta (Popp- Verdi)	Alumno Carlos García (6 meses de estudio). Prof. P. Traversari.
	5. Sonata para piano a cuatro manos (Bonamici)	Alumnas Carlota Patiño y Liz María Cornejo (5 meses de estudio). Prof. E. Marconi.
	6. Fantasía. Op. 39 para violín (Alard)	Alumno Antonio Titán (II año). Prof. U. Marcelli.
	7. Recreaciones para piano a cuatro manos (Lemoine)	Alumnos Carlos Cevallos y Carlos A. Ruiz (I año preparatorio). Prof. E. Córdoba.
	8. Poveza María. Elegía Abruzzese para Soprano. (Malaspina- Tosti)	Aluma Rosario González (I año). Prof. C. Marconi
	9. Capricho para flauta (Galli)	Alumno Alberto Mogro (I año). Prof. P. Traversari.
	10. La Sonámbula. Op. 39. No.8 para violín. (Alard- Bellini)	Alumno Rosendo Gómez S. (2 meses de estudio). Prof. U. Marcelli.
	11. Marianaei. Percances marítimos, Dúo característico para tenor y barítono (Rossini- Pepoli)	Alumnos Juan Calans y José María Ortiz (II año). Prof. E. Marconi
	12. Revue Malodique para piano a cuatro manos. (Beyer)	Alumnas Florinda Jarrín y Lucrecia Jarrín (I año). Prof. C. Marconi
	13. Fausto. Coro de Soldados (Deponia il brando) coro para voces de hombre. (Gounod).	Todos los alumnos con acompañamiento de dos pianos y armonio.
	14. Fantasía de la Ópera Aida y final del II acto. (Verdi)	Banda de la Artillería "Bolívar". Dirección del Dir. General de Bandas. Pedro Traversari
	15. Barcarola. La notte diffonde dli incanti para coro. (Boito)	Alumnas y alumnos con acompañamiento de Quinteto de cuerdas.
	16. Il Barbiere. Capricho para violín. (Alard)	Alumno Luis Sánchez (9 meses de estudio)- Prof. U. Marcelli
	17. Simple Aveu, Romance sans paroles para violonchelo. (Jacquard– Thomé)	Alumno Tobías Cárdenas (7 meses de estudio). Prof. Traversari Salazar.
	18. Polaca. Op. 26. No.1 para piano. (Chopin)	Alumno Enrique Nieto (II año). Prof. E. Marconi
	19. Tenebre e Luce. Melodía para tenor. (Tosti)	Alumno Eustorgio Salgado (8 meses de estudio). Prof. E. Marconi
	20. L'Addio. Melodía sentimental para corno (Vecchiatti)	Alumno Tobías Cárdenas (5 meses de estudio). Prof. U. Marcelli.
	21. Petite Ariete, para fagot. (Donizetti- Verdi)	Alumno ciego Carlos Pontón (8 meses de estudio). Prof. P. Traversari.
	22. I Puritani, fantasía variata No. 7 para violín. (Alard)	Alumno Luis A. Guerra (II año) Prof. U. Marcelli.
	23. El Barbero de Sevilla. Fantasía para piano a cuatro manos. (Beyer- Rossini)	Alumnas Carlota Patiño y Rosario González (I año). Prof. C. Marconi
	24. Lamento d'amore. Melodía para Barítono. (Tosti)	Alumno Abraham Ocaña (3 meses de estudio). Prof. E. Marconi.
	25. Momentos musicales, Op. 94 para Quinteto. (Schubert)	Alumnos L. A. Guerra, L. Sánchez P., L. Patiño, T. Cárdenas y E. Nieto.
	26. La preghiera della sera, Dúo Pastoral para Soprano y contralto (Campana)	Alumnas Florinda y Lucrecia Jarrín (I año). Prof. C. Marconi.

¹⁴ El Diario 26/7/1901 “Programa del Concierto final del año ejecutado por los alumnos y alumnas del Establecimiento. Curso escolar de 1900 á 1901.”
s/r 3 <http://repositorio.casadela cultura.gob.ec//handle/34000/8634>

	27. Distribución de Premios a los alumnos que se han distinguido por su aplicación, puntualidad y aprovechamiento.	
	28. Discurso	Alumna Isabel Albán
	29. La Festa, Coro en tiempo de Valse de la Opera "Don Cassare di Bazaz". (A. Traversari)	Todos los alumnos y profesores con acompañamiento de orquesta.
	30. La Bandera Chilena. (Traversari)	Marcha por la Banda.
Año: 1904 ¹⁵ Lugar: Teatro Sucre Motivo: Velada Literario-Musical de celebración del Aniversario de la gloriosa Batalla del Pichincha y la inauguración de la Escuela de Bellas Artes.	1. Himno Nacional (A. Neumane.- J. L. Mera.)	Cantado por todos los alumnos y alumnas, acompañados de Orquesta.
	2. Discurso del señor Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública.	Dn. R. Orrantía.
	3. La Grade Fingal's. Op. 26. Hebriden. Sinfonía para piano a 4 manos. (Mendelssohn)	Enrique Nieto y Francisco F. Romero
	4. Minueto para instrumentos de arco. (Bolso)	Alumnos B. S., Luis Sánchez, F. Ramos, P. Z., L. A. Guerra, M. Muñoz, M. O., M. Bastidas, F. Romero, J. Paz y J. Calasanz. Prof. U. Marcelli.
	5. Intermedio Sinfónico. (Burdusel).	Orquesta. Dir. Pedro P. Traversari S.
	6. Les Folies. Variaciones para piano, andante y tiempo de polka. (Walteufe).	Prof. Ramón Rey, acompañado de la orquesta. Dir. U. Marcelli
	7. Sobre el Pichincha, Poesía declamada. (Quintiliano Sánchez)	Alumno Víctor Manuel Rubianes (Curso de Declamación)
	8. Gavota. Quinteto para arcos. (Schuman)	Prof. U. Marcelli
	9. Fantasia de Oscar. Op. 47. Para violín de la Ópera Fausto (Gounod, Alard).	Rosendo Gómez Sojos, acompañado en piano por el Prof. Nicolás A. Guerra.
	10. Violettesegarrés. Op. 50. Walzer de Concierto. (Fetrás).	Orquesta. Dir. Pedro P. Traversari S.
	11. Grand March de la Opera Tannhauser. (Wagner)	Todas las bandas de la Guardia. Dir. Pedro P. Traversari S.
Año: 1908 ¹⁶ Lugar: s/r Motivo: Concierto de cierre del año lectivo (1907-1908)	1. Himno Nacional (A. Neumane.- J. L. Mera.)	Cantado por todos los alumnos y alumnas, acompañados de Orquesta.
	2. Dúo para flautas (Walckiers)	Alumnos Luis A. de la Torre y J. Ma. Muñoz
	3. Il Compo delle Spigues. (Mendelssohn)	Dúo Lucila y Carmela Diez.
	4. Romanza para violín (Svendsen)	Alumno Nicolás V. Delgado
	5. La campanella d'Aprile. (Mendelson).	Dúo Rosa Matilde y Lucrecia Cobo
	6. Noche estrellada, Romanza para flauta con acompañamiento de piano. (Schumann)	Alumnos Luis A. de la Torre y Ramón E. Velázquez.
	7. Romanza para Soprano de la Opera "Mefistofele". (Boito)	Sra. Josefina Veintemilla de A
	Distribución de premios a la sección de señoritas	
	8. Novellea para piano (Schumann)	Enrique Nieto G.
	Distribución de premios a la sección de hombres.	

Fuente: Libros de Notas del Conservatorio 1900-1911

Elaboración propia.

¹⁵ El Tiempo 21/5/1904 "Teatro Sucre" pág. 2. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/2505>

¹⁶ Folios 57-63. Libros de exámenes 2. Programa de entrega de premios del año lectivo 1907-1908